دكتور عبد البديع عبد الله

الخرافة والأسطورة
فى الرواية العربية المعاصرة

الناشر: مكتبة الآداب
٤٢ ميدان الأوبرا - ت: ٣٩٠٠٨٦٨

دكتور عبد البديع عبد الله

الخرافة والأسطورة
فى الرواية العربية المعاصرة

الناشر مكتبة الآداب

٤٢ ميدان الأوبرا القاهرة ت ٣٩٠٠٨٦٨

الطبعة الأولى ١٤١٤ هـ - ١٩٩٤ م

مقدمة

استوقفتنى كلمة « أسطورة » لأول مرة فى مطلع الستينات حينما كنت لا أزال طالباً بكلية الآداب ، وقرأت مسرحية مترجمة باسم « الذباب » لسارتر ، وكان مترجمها فيما أذكر الدكتور محمد القصاص . وأثارت هذه المسرحية دوائر من التفكير ظلت تتسع حول معنى واحد سيطر علىّ هو : أين الأسطورة وأين العصر الحديث فيما أقرأ ؟ وتوزعت دوائر اهتمامى بين الإبداع القصصى والروائى وبين الدراسات الأدبية ، ولكن السؤال القديم لم يكف عن التردد فى ذهنى على نطاق أوسع . ولم تكفنى محاضرات الدكتور عبد الحميد يونس - الذى كان منتدباً إلى جامعة عين شمس ليدرس لنا مادة الأدب الشعبى - فى الربط بين الفلكلور والأدب المعاصر . وبدأت أحدد تساؤلاتى عن العلاقة بين الأسطورة كعنصر من الفولكلور وبين الرواية كأدب إبداعى معاصر . ثم بين الرمز والأسطورة وعلاقتها بالرواية . ثم بين الأسطورة وعلاقتها بالعصر الحديث . ثم اتسع السؤال أمامى : عن أى أسطورة أعنى فى الرواية وأنا أقرأ أعمالاً تدور أحداثها فى القرن العشرين ، ويسمى أبطالها أسماء بعيدة عن أصولها الأسطورية . . « يوليسيس مثلاً » أهى إعادة صياغة ؟ أو رواية مبنية على الأسطورة ؟. أو إعادة كتابة ملحمة هوميروس فى قالب ساخر ؟ أو هى . . ماذا ؟

ومع أنى مولع بالأدب اليونانى القديم بفضل محاضرات كان يلقيها علينا فى قسم الدراسات الأوروبية القديمة الدكتور محمد سليم سالم ، وبعده بقراءات الملاحم والأساطير اليونانية واللاتينية ، كان يجب أن أحدد إجابة لتساؤلى عن الأساطير كإبداع إنسانى فطرى قديم حاول الإنسان أن يترجم فيه طلاسم الكون الكبير العميق الغامض الذى يحيط به ويعيش على نقطة صغيرة منه ، وبين العصر الحديث بفكره ومنهجيته العلمية . بين الأساطير كنمط للتفكير

البدائى ، وبين العقلية المثقفة المعاصرة . وكان السؤال الآخر . . لماذا الاهتمام بالأساطير - وهى أولية وبدائية وقديمة طفولية - ونحن نركب الطائرة ونطلق الصواريخ والأقمار الصناعية ويطأ الإنسان بقدميه على أرض القمر أو على تراب القمر ، ويحرك مركباته إلى الزهرة وزحل وعطارد ؟! كيف يحتاج ساكن الأبراج وناطحات السحاب إلى عقلية ساكن الكهف والكوخ !

هل العودة إلى المنابع الأولى جزء من محاولة البحث عن الشخصية القومية للأمة ؟ . أشك كثيراً فى هذا المعنى ، لأن الشخصية القومية لأمة ما تتشكل وتتطور باتساع آفاقها المعرفية وتقدمها الحضارى والمدنى ، وليس هناك ثوابت فقط ، وإنما هناك متغيرات أيضاً ، والمجتمع ينمو ويرتقى ويبقى الفولكلور حالة ماضية يمكن أن يعود الإنسان إليها ويحن كما يحن الرجل إلى طفولته .

بمعنى آخر . . كيف نبرر الأسطورة - كعنصر من عناصر الفولكلور - ونحن نتنسم رياح عصر جديد بُنى على نظريات معرفية مغايرة لكل قديم ، أدواتها مادية ، ونواتجها تقاس بالزمن الدقيق الخاطف ، ومعيارها حالة الأسهم والسندات فى البورصات العالمية ؟

وهل نعود إلى الأسطورة ، وكل موروثات الإنسانية ، لأن العقل الحديث لم يعد يملك ملكات التخيل والثراء كما كان يملكها الإنسان البدائى فى أولى خطوات وجوده ؟

وهل القدرة على التخيل - حقاً - تتناسب تناسباً عكسياً مع تحضر الإنسان وتقدمه المادى ؟ أم أن الخيال الإنسانى لا يتأثر بنضج أو بدائية العقلية الإنسانية؟

وهل الفرويدية واكتشاف طبقات الوعى واللاوعى لها أثرها فى بعث هذا المجال المستكن فى مكان ما من عقل الإنسان كما يرى يونج فى حديثه عن النماذج الأولية ؟

ثم . . أين هذه الأساطير التى نتحدث عنها ونحن لا نجدها إلا فى

نصوص أدبية وبخاصة فى الشعر على ما يرى الدكتور أحمد كمال زكى : « عندما نتقدم لدراسة الأساطير ، لا نجد إلا النصوص الأدبية ، وأقدم ما وصلنا من هذه النصوص هو الشعر ، والشعر القصصى بصفة خاصة . . . والتاريخ يقرر أن أقدم الأساطير كان غناءاً دينياً ، ثم ملاحم شعرية »[(١)] .

وانتهى بى المطاف إلى إدراك أننا على الرغم من كل ما تحقق من رقى حضارى على هذا الكوكب الذى نعيش عليه ، مقيدون إلى ذلك العالم القديم الجميل الساحر ؛ لأننا فى الحقيقة جزء منه ، وهو يمثل ذلك الجزء الجميل المفتقد فينا الذى نبحث عنه . وأن الأسطورة كعنصر من مكونات الفولكلور إنسانية وعامة ، وإن اختلفت مسمياتها وحركة موضوعيتها . وأنها موجودة فينا وإن لم نقدر على الوصول إليها لأنها بعيدة وعريقة على الرغم من بساطة مكونها .

وقد تناولت الأسطورة فى الرواية من الزاوية التى حاولت الرواية الحديثة أن تفيدها من الأسطورة . . وهى الزاوية الأصعب والأجمل ، زاوية صانع الأسطورة ، لا مستخدم الأسطورة . زاوية الارتقاء بالمواقع إلى مستوى الرمز الأسطورى أحياناً والخرافى أحياناً أخرى . وهى الطريقة التى يمكننا من خلالها أن نقرأ الرواية على مستويين ؛ أولهما مستوى العلاقات المباشرة بين شخصيات الرواية المطروحة على مدى الواقع الظاهرى ، وثانيهما المستوى الأعلى الذى نصل إليه بمعرفة ما تدل عليه مفردات العمل الروائى على المستوى الأول فنستنتج أو نتمثل المرمى الأبعد لهذه المعطيات فى المستوى الثانى . ولا جدال أننا نكشف طبقات متعددة للرؤية بفضل الاستخدام الخاص للغة ورمزيتها .

وقد تناولت فى هذه الدراسة عدداً من الأعمال الروائية ذات الطابع

---

(١) دكتور أحمد كمال زكى ، الأساطير . . دراسة حضارية مقارنة ١٩٧ / ١٩٩

الأسطورى ، أو ما تصورته كذلك ، ومن هذه الأعمال رواية الأنهار ، لعبد الرحمن مجيد الربيعى ، ورواية الناب الأزرق ، و « شفيقه وسرها الباتع » لفؤاد قنديل ، ورواية « الزهرة الصخرية » لمحمد الراوى ، ورواية إدوار الخراط « حجارة يوبيللو » ، بالإضافة إلى مجموعة من الأعمال التى يمكن أن يكون للرمز فيها دلالاته الأسطورية أو الخرافية .

* * *

الفصل الأول
الأدب الروائى والأسطورة

(١)

ربما اقتضى الأمر وأنا بصدد التعرض للحديث عن الرواية المتأثرة بالأساطير أن أجيب عن سؤالين مفترضين يمكن طرحهما عن العلاقة بين الرواية الأسطورية وموضوع البحث الذى يناقش المؤثرات الأجنبية ، أولهما : هل الأسطورة مؤثر أجنبى ؟ وثانيهما : هل تأثرت الرواية المعاصرة حقاً بالأسطورة ؟ أما التساؤل الأول فمردود عليه بأن الاهتمام بالأسطورة إنما هو جزء من الدراسات الأدبية فى الغرب . ومن أحدث المجالات التى اهتم بها النقد الأدبى نتيجة لظهور نظريات يونج ونظرته الابداعية إلى العقل الباطن وحديثه عن النماذج العليا . وأما التساؤل الثانى فإجابته نعم (لقد تأثرت الرواية المعاصرة بالأسطورة فى أعمال كثيرة شكلت اتجاها فنياً خاصاً هو الرواية الأسطورية . وقد تجلى ذلك فى أعمال كثيرة منها ما هو كلاسيكى ومنها ما هو معاصر كتأثر (تشيكوف) بأسطورة (زسيس وايريانه وايروس وسايكى وأنا كارنينا) فى أعمال كثيرة مثل (المبارزة ، ايريانة ، فوق الحب السيدة ذات الكلب ، أنا فى العنق ، وكذلك تأثر تشيكوف بموتيفات من هاملت وفاوست جوته) [(١)] . كما استفاد (جيمس جويس) من الأوديسة فى روايته « عوليس » ، كما قام بإعادة صياغة أسطورة الخلق فى روايته الأخيرة « فينجاثزويك » . وكذلك تأثر (وليم فوكنر) بالأساطير الهندية والمسيحية فى رواية « الدب » « أولدين » وفى « الصخب والعنف » التى تحكى قصة الجنوب ، تأثر فى بناء شخصياته بمثلث فرويد : الغريزة والذات

---

(١) برينس سلوت ، الأسطورة والرمز ، ص ١٣٤

والأنا العليا ، فى تصوير أسرة آل كمبسون Compson فى مقاطعة يوكناباتاوفا [١] . بل إن الأدب الغربى منذ الرومانسية قد اهتم بالأساطير فيما اهتم به من عناصر الفولكلور باعتبارها رموزاً دائمة الحيوية لأمانى الإنسان . وتعتمد الأعمال الرمزية الأليجورية كثيراً على الرموز الأسطورية .

ولا جدال فى أن تراثنا العربى غنى بالأسطورة فى شعره ونثره منذ الجاهلية[٢] ، ولعلنا نجد جذوراً أسطورية فى رسالة التوابع والزوابع ، والمقامة الإبليسية ، والمقامة الأسودية ، كما نجدها فى الشعر الجاهلى الذى تختفى الأسطورة فيه وراء الرمز والمجاز نتيجة لعبادة القمر أو الشمس والكواكب الأخرى كالزهرة فى عصور سالفة [٣] (وقد كان الشعراء الجاهليون يعتقدون أن لكل شاعر شيطاناً من الجن يملى عليه شعره ، فمسحل السكران شيطان الأعشى ، ولافظ بن لاحظ شيطان امرئ القيس ، وهادر شيطان النابغة الذبيانى[٤] وسمردل السحابى وزهير بن نمير وكثيرون غيرهم ورد ذكرهم فى رسالة التوابع والزوابع) ويمكن القول بأن الشعر القصصى هو الميدان الحقيقى للأساطير سواء كان عربياً أو غربياً لأنه أقدم الفنون التى عبر بواسطتها الإنسان. وكذلك فإن المسرح تأثر منذ القدم بالأسطورة ، بينما كانت القصة الحديثة بعيدة عن هذا الجو لاستغراقها فى مشكلات الحياة الواقعية والنفسية ، ولكنها لأمر ما احتاجت إلى الأسطورة ، لتصنع من خلالها امكانيات جديدة . (وربما

---

(١) جبرا ابراهيم جبرا ، الحرية والطوفان ، ص ٦٤

(٢) د. أحمد كمال زكى ، التفسير الأسطورى للشعر القديم ، فصول عدد ٢٣ ابريل ١٩٨١ ، ص ١١٥

(٣) د. ابراهيم عبد الرحمن ، التفسير الأسطورى للشعر الجاهلى ، فصول عدد ابريل ١٩٨١ ، ص ١٢٧

(٤) د. أحمد شمس الدين الحجاجى ، الأسطورة فى الأدب العربى ، كتاب الهلال، ص ١٠ ، أغسطس ١٩٨٣ عدد ٣٩٢

أن الفكر الأوروبى الذى يرذَح تحت الخوف من انهيار الحضارة الغربية ، لجأ إلى الأسطورة القديمة قدم الإنسان والتى فحواها أن الحياة يجب أن تموت قبل أن تبعث من جديد وهى أسطورة تموز البابلية ، أو العنقاء العربية وكذا أسطورة ايزيس وأوزيريس وحوريس الفرعونية ، وهى أساطير تعبر عن إيمان الإنسان ببقاء الحياة ، وبقائه منتصراً فيها إلى الأبد) [١] .

ولا جدال فى أن الاهتمام بالأسطورة أمر ضرورى ، على الرغم من الحديث المتكرر عن المنهج العلمى الذى يشكل روح العصر الحديث . والاهتمام بالأسطورة اهتمام بالجانب الأكثر خصوصية ، وهو البحث عن الجذور « فالوعى الأسطورى هو الرابطة التى توحد الناس بعضهم مع بعض ، وتربطهم بالغيب الذى لم يستكنه ، وهو الذى انبثقت منه البشرية ودون إشارة تعود إلى مستقرها فيه ماهيات الأشياء العظمى » [٢] ويبدو أنه كلما وجد الإنسان نفسه بعيداً عن الأرض بأفقه وخياله نسج جانباً جديداً من المعطيات العلمية الحديثة ، كلما أحس ، ربما بدافع الخوف من الضياع ،الرغبة فى أن يعود إلى جذوره أو يبحث عنها من جديد . وهذه المحاولة للعودة إلى جذور تراثه البعيد لا تجد لها صدى إلا فى العودة إلى أجواء الأسطورة .

وقد كان من المنتظر أن تموت الأسطورة فى عصر العلم [٣] ، لأنها تمثل محاولات الإنسان الأول لتفسير الكون عندما لم يكن الإنسان يملك من وسائل المعرفة إلا البدايات : التأمل والتفكير البسيط ، والربط بقدر الإمكان بين

---

(١) الحرية والطوفان ، ص ١٥

(٢) وليم فان أوكونور ، النقد الأدبى ، ص ٢٢٦

(٣) يبدو أن مركز الأسطورة الكلاسيكية قد تدنى على أثر ارتفاع شأن العلوم الطبيعية فى القرن السابع عشر (إن روعة خرافات العالم القديم ودياناته تكاد تتلاشى فهى قد استنفدت أغراضها فى إلهام الشعراء طويلاً ، وها قد حان الوقت لنبذها) ك . ك . راتفين ، الأسطورة ، ص ٨١

الثوابت والمتغيرات من حوله . فلما أصبح يملك أسباب المعرفة ، ونجح فى إدراك الكون تحليلاً وتركيباً ، لم يكن من المنتظر أن تستمر الأسطورة ، ويستمر معها احترام العقل وقدرته على المعرفة . لكن الأسطورة استمرت فى الأدب ، بل ربما جاز القول أنها اكتسبت أهمية أكبر فى النشاط الأدبى الإبداعى والنقدى ، ربما جريا على قاعدة « وحدة الوجود التى لا تنفصم »[١] ، وربما تلبية لاحتياجات طرأت على التفكير الإنسانى بعد دخوله إلى العصر الحديث الذى أعطى المعرفة العلمية كل اهتمامه بحيث أحس الإنسان بأنه كاد أن يفقد تميزه ، كما كاد أن يفقد جذوره ، وربما لأنه بواسطتها يتحقق أهم عناصر الخيال فى الأدب ، فعاد إلى الأسطورة بحثاً عن الجذور وتعميقاً لها ، لا ردةً حضارية إلى عصور البدائية . فالأسطورة فيها خصوبة تجعل الشخصية الأسطورية قابلة لإعادة التشكيل .

وإذا كانت الأسطورة (قد حظيت بكل الاهتمام فى الشعر)[٢] فإن ذلك يرجع بلا شك إلى أن الشعر قديم ، والأسطورة جزء من البنية الأساسية فى الشعر ، كما أثْرَت الأسطورةُ المسرح منذ أقدم عصوره عند اليونانيين إلى العصر الحديث . لقد تعددت الأعمال المسرحية التى تعتمد على جذور أسطورية كتلك الأعمال التى بنيت على أسطورة أوديب أو بجماليون أو أورست أو فاوست أو أنتجون أو ميديا ، على امتداد العصور منذ أيسخيلوس وسوفوكليس ويوربيديس إلى شكسبير وجيته ، ومارلو ، وجان أنوى وجان كوكتو ، وجان بول سارتر عند الغربيين ، وتوفيق الحكيم ومحمد فريد أبو حديد وصلاح عبد الصبور فى مصر ، والسياب ونازك الملائكة فى العراق وأدونيس وسعيد عقل فى لبنان .

---

(١) د. أحمد كمال زكى ، التفسير الأسطورى للشعر الحديث ، فصول ٤ عدد يوليو ١٩٨١

(٢) د. أحمد كمال زكى ، الأسطورة دراسة حضارية مقارنة ، ص ٢٢٥

أما فنون القصة والرواية ، فقد نالت اهتماماً أقلَ من سابقيها - الشعر والمسرح - لأنها ارتبطت منذ نشأتها بالواقع ، كما أنها فنون حديثة النشأة إذا ما قيست بالشعر والمسرحية .

ومن المعروف أن الرواية من الفنون التى عرفها الأدب ابتداء من القرن التاسع عشر على أيدى ديكنز وتولستوى وبلزاك وفلوبير ودوستويفسكى . وكان مدار اهتمامهما بشكل عام يدور حول العلاقة بين الإنسان والمجتمع اعتماداً على فلسفة نقد الواقع . وسواء اتخذت الرواية التعبير عن مجتمع الريف أو المدن ، فإنها شغلت نفسها بصراع الإنسان فى الحياة مع المجتمع أو البيئة والتقاليد . ثم تطور الصراع نتيجة أسباب كثيرة منها ظهور العلوم الحديثة كعلم الأنثروبولوجيا وعلم النفس ، والفلسفة الحديثة إلى تحول الصراع إلى داخل النفس فيما عبرت عنه الرواية النفسية ، وامتداداتها فى الروايات التى تستخدم المنولوج الداخلى وتيار الوعى بدلاً من الوصف الخارجى والسرد .

* * *

(٢)

كيف استخدم الأدب الروائى الأسطورة ؟ هل كانت هناك صياغات روائية مباشرة للأساطير ، تشبه تلك الاتجاهات التى قدمها للمسرح توفيق الحكيم فى مسرحياته التى عالج فيها موضوعات أسطورة اغريقية مثل أوديب وبجماليون ، أو شرقية مثل شهر زاد ويا طالع الشجرة ، أو دينية مثل أهل الكهف وسليمان الحكيم ؟ أم انها اتجاهات تحاول أن تفسر أموراً غامضة باستخدام الرمز الذى يمكن تفسيره وإرجاعه إلى جذور أسطورية ؟

الأمر فيما يبدو لى يسير فى الاتجاهين معاً ، فقد قدمت الرواية النماذج الأسطورية المباشرة كما فى أحلام شهر زاد لطه حسين ، وشهر زاد ملكة لعبد الرحمن جبير ، ورحلات السندباد السبع لعبد الرحمن فهمى ، كما قدمت

كذلك المعالجات الحديثة للأساطير سواء على مستوى الواقع أو الرمز كما فى فساد الأمكنة لصبرى موسى ، والأنهار والوشم لعبد الرحمن مجيد الربيعى . لقد استفاد الأدب الحديث من موتيفات الأسطورة **motifs** ، لا بالمعرفة الأسطورية ، بمعنى أن أسطورة سيزيف كانت وعاء صب فيه ألبير كامى فلسفته الخاصة بالوجود وعبثيته فى القالب الخاص بالأسطورة ، وسارتر استخدم أسطورة أورست ليصب فيها فلسفته وأفكاره الخاصة عن الحرية والاختيار فى مسرحية الذباب . كذلك استخدم الروائيون المعاصرون فى الغرب الموتيفات الأسطورية ليعيدوا صياغة روءاهم الفنية كما فى (يوليسيس لجويس) و (ألدب والصوت والغضب لفوكنر) و (إيريانا لتشيكوف) و (موبى ديك) لهرمان ملفيل . ولهذا تبدو بعض الأعمال الأدبية غامضة ، ويفسر النقاد الإبهام الرمزى والغموض ، بفك مدلولات هذه الرموز التى ترجع إلى جذور ميثولوجية فى أحيان كثيرة .

ولا جدال فى أن الأسطورة تخصب الأدب وتعطيه القدر الكبير من الفن بقدر ما تبعده عن جفاف الفكر . والأسطورة برصيدها الهائل من الرموز تساعد كلاً من الكتاب والقراء فى الوقوف على أرضية مشتركة ذات مدلولات إنسانية عامة لأن الأساطير رموز للتجربة الإنسانية منذ خرج الإنسان إلى الوجود لأول مرة ، ولهذا يرى بعض النقاد أن الأساطير تجسد نواحى نفسية عميقة الجذور فى الإنسان وعظيمة الخطر فى حياته منذ تجربته الأولى ، وهذه التجارب (هى التى ترسبت فى أعماق اللاوعى الجماعى عند كل واحد منا) (١) ، وعلى هذا يفسر النقد أحياناً عشق بعض الناس للقصص والأفلام بأنه ضرب من العودة إلى هذه الأساطير واستثارتها لتجسد للإنسانية ذكرياتها ومعضلاتها فى أنماط تدنى الإنسان من فهم الحياة (٢) .

---

(١) الأسطورة ، ص ٣٨

(٢) الحرية والطوفان ، ص ١٣٢ ، ١٣٣

(٣)

هناك صعوبتان فى تناول رواية المتأثرة بالأساطير يجب طرحهما للدراسة؛ أما الصعوبة الأولى فهى مشكلة المصطلح . وأما الصعوبة الثانية فهى ما يمكن حصره فى إطار الرواية الأسطورية . فإذا استطعنا أن نصل إلى رأى فى القضية الأولى ، أمكن عبور الثانية بيسر .

وترجع مشكلة المصطلح إلى أن الأسطورة تتداخل أحياناً مع الحكاية الخرافية والحكاية الشعبية وأسطورة الآلهة وحكاية البطولة . ولذا يتعين علينا أن نحدد ما الأسطورة ، وما الخرافة مع ملاحظة أن الأسطورة تشكيل أدبى لأن الأدب اختيار واعادة تنظيم وإضافة للأسطورة .

ترتبط الأسطورة myth ببداية الناس وبدائية البشر قبل أن يمارسوا السحر كضرب من ضروب العلم أو المعرفة ، وهى تمس المأثورات الدارجة [(١)] popular antiquities . وتنقسم الأسطورة إلى أنواع أو أقسام هى : الأسطورة الطقوسية ، والأسطورة التعليلية ، والأسطورة الرمزية ، والتاريخطوره أو أسطورة الأخبار [(٢)] .

والأسطورة الطقوسية Plitual myth ترتبط بعمليات العبادة ، وعنيت برصد الجزء الكلامى من الطقوس قبل أن تصبح « حكاية » لهذه الطقوس ، ويمتاز ذلك الجزء بقوى سحرية خفية حتى يتمكن منشده من أن يسترجع الموقف الذى يصفه [(٣)] . أما الأسطورة التعليلية فقد عرفت بعد أن ظهرت

---

(١) د. أحمد كمال زكى ، الأساطير ، دراسة حضارية مقارنة ، ص ٤٤

(٢) ترجمت الدكتورة نبيلة إبراهيم مصطلح Legend myth أسطورة الأخبار ، بينما يطلق عليها الدكتور أحمد كمال زكى : التاريخطورة . أنظر الأساطير ، ص ٥١

(٣) السابق ، ص ٤٦

فكرة وجود كائنات روحية خفية فى مقابل ما هو كائن من الظواهر الطبيعية كالرعد وانفجار البركان وانشقاق الأرض عن الزرع [١] .

أما الأسطورة الرمزية Allegor myth فهى مرحلة أكثر تعقيداً من المراحل التى قطعتها أساطير الطقوس والتعليل ، أو لعلها أكثر قرباً من الأسطورة التعليلية بوجه عام ، لأنها تعبر بطريقة مجازية عن فكرة دينية أو كونية [٢] . أما التاريخطورة أو أسطورة الأخبار Legend myth فهى تاريخ وخرافة معاً ، أو تتضمن عناصر تاريخية ومجموعة خوارق تأخذ إطار الحكاية وتنقل بالتواتر من جيل إلى جيل كحكاية داحس والغبراء ، وسد مأرب ، وحرب طروادة، وملحمة جلجامش [٣] . وهذه الأنواع من الأساطير ليست محدودة تماماً ، فهى دائمة التداخل ولا سيما إذا اتخذت أشكالاً معقدة للحكاية ، ومن ثم يتعين التقسيم على أساس نوع الحكاية نفسها وليس على أساس طبيعة الأسطورة ومضمونها ، لأن الأسطورة مكون أساسى من مكونات الفولكلور ، فتكون حكايات الفولكلور المتضمنة عناصر أسطورية هى :

١- حكايات الشعائر والطقوس ، وهى موضحة على جدران المعابد والأختام والدروع .

٢- حكايات التاريخ الأسطورى ، وفيها تمتزج الحقائق اللافتة بالخوارق .

٣- الحكايات الرمزية ، وقد ظهرت فى الشعر كحكايات الجن والعفاريت .

٤- حكايات الآلهة الكبرى ولا سيما الأرباب والربات مثل عشتروت « عشتار » ، وإيزيس للخصب ، وأفروديت وغيرها .

---

(١) نفسه ، ص ٤٧

(٢) نفسه ، ص ٤٩

(٣) نفسه ، ص ٥١

أما الحكاية الخرافية فتتحول فيها الآلهة إلى مجموعة من الكيانات الأرضية الخارقة مثل الغول والجن والسحلاة ، وتمتلئ بالأمور التى لا تقع فى عالمنا كما فى أقاصيص الحيوانات »[1] .

وهذه القضايا تشغل دارسى الأدب الشعبى بحكم أنها المادة الأساسية التى يقوم عليها علم المأثورات الشعبية . أما فى الرواية فلا يعنينا من هذه القضايا إلا الرواية نفسها ، وكيف انتقلت هذه العناصر إليها ، وهل انتقلت إليها كما هى فى الأدب الشعبى ، أو تحورت وربما اكتست مظهراً جديداً وأبعاداً جديدة ووظائف جديدة ؟ نحن ندرس الرواية ، وبالتالى نحاول ألا نخرج عن مجال الفن الروائى إلا بقدر ما يتطلب الوعى بالموضوع . والذى حدث أن الرواية استلهمت عناصر أسطورية مثلما استلهمت عناصر فولكلورية أخرى . والمهم هو .. كيف عالجت الرواية هذه العناصر . وهناك مثل أصبح شائعاً لدى دارسى الرواية المعاصرة هو نموذج وليم فوكنر والنموذج الرائد لجيمس جويس فى « يوليسيس » و « فينجانز ويك » وهو النموذج الذى كان ماثلاً ولا شك أمام روائيينا الذين تأثروا بهذا الاتجاه سواء بقراءة جويس وفوكنز – وهما الأكثر انتشاراً وريادة – أو بقراءة ما كتب عنهما من دراسات وهى كثيرة وتكاد أن تكون قاسماً مشتركاً لكل دارسى الرواية الحديثة فى أوروبا من زوايا مختلفة ، فمنهم من تناولها من زوايا التكنيك والفن الروائى والقدرة على الاستبطان مثل روبرت همفرى ودافيد داتشز ، ومنهم من تكلم عن البناء الهومرى فى يوليسيس مثل إدمون ولسون فى قلعة اكسيل . ولذلك أبدأ تناولى للرواية العربية بوقفة عند جيمس جويس لنحاول أن نعرف كيف وظف جويس الأسطورة فى روايته المعاصرة « يوليسيس » .

* * *

---

(١) أنظر الأساطير ٦٢/٦٧

(٤)

تستمد رواية « جيمس جويس : عوليس » أهميتها من كونها تعتمد على إعادة تفسير الأوديسة تفسيراً عصرياً . وهى تؤكد الرأى القائل بأن الأسطورة (لا يمكن استغلالها إلا بفضل كاتب كبير يفهم مغزاها) [١] . وعوليس رواية صعبة ومعقدة ، والتعقيد يكون ضرورة فى بعض الأحيان لحماية العمل من السطحية . ويمكن للدارس أن يتناول عوليس من جوانب عديدة ولكن أكتفى هنا بالاهتمام بالجانب المتعلق بالأسطورة فيها . وأول ما يلفت النظر بهذا الخصوص هو العنوان (عوليس أو يوليسيس) . وهو مفتاح الرواية كما يقول الناقد الأمريكي أدمون ولسون : « يوليسيس كما هو فى الأوديسة نموذج للإغريقى الذكى المتوسط يتميز بالحيلة أكثر منه بالحكمة وسمو التفكير ، كما يتميز بالإدراك العام والسرعة والقحة أكثر منه بشجاعة أخيل الجياشة أو شهامة هكتور وثباته » [٢] . والمعروف أن الأوديسة وهى ملحمة السلام تصور العقبات التى صادفت عوليس فى رحلة عودته إلى وطنه ، وكيف تغلب عليها حتى وصل أخيراً إلى مدينته واستعاد نفوذه وسيطرته . وكما فى أوديسة هوميروس عندما نجد الابن (تليماخوس) يبحث عن أبيه (يوليسيس) ، كذلك فى (يوليسيس جويس) نجد (ستيفن ديدالوس) المعادل الحديث لتليماخوس . (ديدالوس) رمز العقل والفكر والخيال والإبداع الفنى واندفاع الشباب والثورة على التقاليد والدين والسياسة [٣] يذهب ديدالوس فى الصباح إلى ناظر المدرسة المستر ديزى ، ويدور حوار بينهما موضوعه تاريخى نخرج منه بوجهتى نظر مختلفتين ؛ فالناظر يرى أن حركة التاريخ تسير إلى

---

(١) انظر دراسات فى النقد الأدبى ، ص ١٧٧

(٢) إدمون ولسون : قلعة أكسيل ، ص ١٥٤

(٣) د . طه محمود طه : موسوعة جيمس جويس ، ٢٤٠

هدف معين هو إثبات وجود الله [١] ، بينما يرى هَانيز التاريخ قوة بطش شيطانية ، ويبرر اغتصاب انجلترا لأيرلنده بأنه يرجع إلى التاريخ وحركته .

أما (موللى بلوم) فهو اسم مأخوذ من أوديسة هوميروس (مولى Moly) هو اسم النبات الذى أعطاه هرميز لعوليس فى الأوديسة لكى يحميه من إغرار (سرسه circe) [٢] ونلاحظ سخرية جويس واضحة فى اختيار (موللى بلوم) وهى نظيرة (بنيلوبى) فى الأوديسة ولكنها نقيضتها ، فإذا كانت بنيلوبى رمزاً للوفاء فإن موللى رمز الجسد المتحرق إلى الشهوة وهى تهيئ نفسها منذ الصباح لمقابلة عشيقها فى الرابعة عصراً (بلازيز بويلان Blazes Boylan) ونلاحظ التشابه فى اختيار الأسماء ذات المدلول الخاص (فبويلان قريب صوتيا من Boiling) وهو يوحى بالاهتياج ، والغليان فى كلمة Blaze يوحى بتوهج النار وجهنم .

ومأساة عوليس جويس تكمن فى أنه درس فى كليته اليسوعية ، واستعد للسفر إلى فرنسا ليدرس ويكتب . ثم استدعته الأسرة إلى دبلن ببرقية تخبره بمرض أمه وأنها على وشك الموت . ويعذبه أنه رفض أن يركع أمام جثتها ويصلى . لقد ساءت أحوال أسرة ستيفن ديدالوس بعد وفاة أمه بشكل كبير ، فأبوه سايمون ديدالوس انتهى به الفشل إلى السكر والصعلكة بين الحانات ، مما جعل ستيفن يشعر أنه بلا أب . فهو تليماخوس الذى فقد عوليس ويبحث عنه . ويهجر ستيفن البيت ليعيش مع صديقه بوك ماليجان فى قلعة على الساحل . ويؤنبه بوك ماليجان لأنه لم يركع ويُصَلِّ أمام جثة أمه مما جعلها تطارده فى أحلامه . كما يسخر من مواهبه وقدراته، ولذا فهو معادل أنطينوس أجرأ خطاب بنيلوبى فى الأوديسة [٣] . واسم ستيفن ديدالوس يحمل الكثير

---

(١) موسوعة جيمس جويس ، ص ٢٦٨

(٢) السابق ، ص ٢٣٩

(٣) قلعة أكسيل ١٥٥ ، وموسوعة جيمس جويس ، ص ٢٦٣

من الدلالات الرمزية فكلمة (ستيفن) هى إسم أول شهيد فى المسيحية . (وديدالوس Deadalus) هو الإثينى الماهر الذى يعتبر تجسيداً لكل الحرف والفنون ومعبوداً لنقابات الفنانين وشخصية رئيسية فى الكثير من الأساطير . اضطر للهرب بعد أن قتل أخاه (تالوس Tulus) إلى (كريت) حيث صمم متاهة لا يستطيع الوحش مينوتور minotour الهرب منها وذلك بناء على طلب الملك مينوس minos ، ولكنه أفشى سر المتاهة للأميرة أرديمانى Ar-diadne فعاقبه الملك بحبسه فيها . ويقال إنه سجن لأنه صمم بقرة من الخشب تستطيع باسيفاى Pasiphae أن تأوى إليها ليضاجعها الثور الذى أرسله بوسيدون Poseidon . وصنع ديدالوس لنفسه ولابنه إيكاروس Icarus أجنحة من الشمع وتمكنا من الهرب ، ولكن إيكاروس حلّق عالياً بالقرب من الشمس فذاب الشمع وسقط فى البحر وستيفن معادل جويس نفسه فى الرواية (١) .

ويوليسيس جويس يهودى يعيش فى دبلن ويعمل فى الإعلانات هوليو بولدبلوم من أب هنغارى أى أنه أجنبى بين الأيرلنديين . وقدراته أقل من المتوسط لكنه ذو حساسية وذكاء شديدين . تزوج مولى بلوم قبل ستة عشرة سنة وأنجب منها طفلاً مات وعمره أحد عشر يوماً فكأن عوليس يعيش بلا تليماخوس ولأن امرأته خائنة فإنه كذلك بلا بنيلوبى (٢) . ذلك أنها تقضى أوقات لهوها مع بليزز بويلان وغيره من العشاق . وعلاقتها الجنسية مع زوجها نادرة ، ويلوم يتذكر آخر مرة ضاجعها فيها كانت منذ عشر سنوات ، وعقدته ترجع إلى ابنه الذى ولد مريضاً ومات (رودى) مما زعزع ثقته فى رجولته وجعله يتقبل أفعال زوجته موللى بلوم بل ويرضى أنها تأخذ نقوداً من عشاقها. ولأنها مغنية أصبحت حياتها مضغة الأفواه، مما جعل الناس يتحدثون عن

---

(١) موسوعة جيمس جويس ، ص ٢٣٨

(٢) قلعة أكسيل ، ص ١٥٦

سهولة مضاجعتها لأى شخص [١] . وهناك رمز طائر الوقوق cuckoo وهو رمز للشخص الذى يدخل منزل شخص ثم يخدعه بسبب طريقة الوقوف فى احتلال أعشاش العصافير الأخرى . ونلاحظ كذلك التشابه بين كلمتى cuckoo و cuckold بمعنى الزوج الذى تخونه زوجته [٢] .

وفى مستشفى الولادة يذهب مستر ليوبولد بلوم للزيارة فيلتقى بستيفن ديدالوس ويؤلمه أن طلاب الطب يروون النكات الفاحشة عن الولادة والأمومة. وهذا الموقف يعادل فى الأوديسة تحطيم سفينة يوليسيس للذنب الذى اقترفه أصحابه بقتل وأكل « ثيران الشمس » وهكذا يتألم بلوم لإثم طلاب الطب . أما ستيفن فيتتابه الشعور بالذنب نحو أمه وينعكس هذا وحشية وكفراً، بينما بلوم قد أساء إلى مبدأ الخصب بإهماله المستديم لمولى زوجته . وكالبسو التى أبقته بصحبتها منذ أن تحطمت سفينته هى الحورية التى علق صورتها فى غرفة نومه والتى هى موضوع خيالاته الغزلية . وهذه الخطيئة المقترفة بحق الخصب هى التى ساعة تسلم نفسها لبويلان - تحط بلوم على الساحل الفينيقى وهو مستغرق فى المزيد من أحلام اليقظة الشبقية بشأن الصبية (جيرتى مكد ويل) ناوسيكا الشاطئ الدبلنى .

وعندما يولد طفل المسز (بيورفوى) أخيراً تنطلق الجماعة إلى إحدى الحانات ، وبعد ذلك يعد مساخنة مع المخمور ديدالوس ويوك ماليجان فى محطة الترام التى يبدو فيها أن أنطينوس تليماخوس بلا بيت ولا مأوى ، يذهب ستيفن مع أحد رفاقه ، وبلوم يتبعه على مقربة إلى مبغى . عند هذه النقطة يكون كلاهما قد سكر تماماً ولو أن بلوم بحرصه العتيد أقل سكراً من ستيفن . وفى سكرهما ، فى ضوء الغاز الحقير وعلى أنغام البيانو الميكانيكى الذى فى المبغى ، تتبدى بجلاء شواغل كل منهما لأول مرة منذ الصباح فى ذهنه

---

(١) قلعة آكسيل ، ص ١٥٦

(٢) قلعة آكسيل ، ص ١٥٨

الواعى : فيرى بلوم نفسه فى رؤيا شنيعة وهو يتفرج على بليزر بويلان ومولى الزوج المخدوع الذليل أضحوكة الدنيا كلها . وفى خيال ستيفن يتماثل فجأة شخص أمه الراحلة وقد عادت إليه من القبر لتذكره بحبها الباكى المقفر وتتوسل إليه أن يصلى من أجل روحها . ولكنه مرة أخرى لا يوافق ولن يوافق . وبحركة مخمورة يائسة ، وقد مزقه الصراع بين دوافعه المتنازلة بين عواطفه التى تصد الواحدة الأخرى ، يرفع عصاه ويهشم الشمعدان ، ثم ينطلق إلى الشارع حيث يدخل فى شجار مع جنديين إنجليزيين يوقعانه أرضاً . ويكون بلوم قد تبعه ، وإذ ينحنى فوق ستيفن ، فإنه يرى طيف ابنه الميت ، رودى ، كما كان بلوم يتمناه أن يكون ، عالماً ، مثقفاً ، حساساً ، مرهفاً ، باختصار مثل ستيفن ديدالس لقد اتحد يوليسيس وتليماخوس .

ينهضه بلوم ستيفن ويصحبه إلى مقهى صغير ثم إلى بيته ويحاول التحدث معه فى الأدب والأفكار التى يهتم بها . لكن ستيفن كان مكتئباً ويرجوه بلوم أن يصحبه إلى بيته ليقيم معه ولكن ستيفن يرفض .

هذا الموقف أثر فى بلوم وأعاد إليه ثقته المفقودة ويدأ يطلب من مولى ما يوحى بأنه يتوقع منها هى أن تعد له الفطور لا العكس كما اعتادت ، فيزعجها وتفكر فيما طرأ على بلوم من تغيير وتقول إنه لو أهملها ستجد كفايتها فى بلزز بويلان ، ولكنها بتفكيرها فى احتمال إقامة ستيفن ديدالوس معها تشمئز من فظاظة بويلان وتتخيل نوعاً من العلاقة الحميمة مع ستيفن تتراوح بين العشق والأمومة ، وتستعيد تجربتها مع بلوم منذ أيام الخطوبة وزواجها . وترجع سبب موافقتها على الزواج منه إلى « ذكائه وتعاطفه وخياله» فهو يفهم ويشعر بالمرأة ويوم قبَّلها لأول مرة سماها زهرة الجبل . فى ذهن بنيلوبى وحده يكون يوليسيس هذا قد صرع الرجال الذين جاءوا يطلبون يدها ويتنافسون على احتلال مكانه .

أما بالنسبة إلى ستيفن ، فقد وجد فى دبلن أخيراً الإنسان المتعاطف معه

بحرارة تكفى لأن تزوده بالدليل ، وتهيئ له الموضوع ، اللذين سيمكنانه من الدخول كفنان بعيد الخيال ، فى حياة قومه العامة . ومن المحتمل الآن أن مولى وبلوم نتيجة لما جرى بين بلوم وستيفن من لقاء سوف يستأنفان علاقتهما الزوجية السوية . غير أن الأمر الذى لا ريب فيه هو أن ستيفن نتيجة لهذا اللقاء سيذهب ويكتب يوليسيس . ويخبرنا يوك ماليجان أن الشاعر الشاب يقول إنه سيكتب شيئاً فى غضون عشر سنين وكان ذلك فى عام ١٩٠٤ ونرى يوليسيس مؤرخة فى ١٩١٤ نهايتها بأن المؤلف شرع فى كتابتها عام ١٩١٤

هذه هى قصة عوليس فى ضوء توازنها الهومرى [١] . وكما يذكر الدكتور طه محمود فقد كان جويس يخطط لكى تشتمل عوليس على ٢٢ فصلاً ولكنه اختصر الرقم إلى ١٨ لكى يجعل القصة تسير فى مجموعات يتألف كل منها من ثلاثة فصول بحيث يقع الجزء الثانى بفصوله الاثنى عشر التى تقع فى أربعة أجزاء كل منها يشمل ثلاثة فصول بين الجزأين الأول والثالث . وبعد أن استقر على هذا التقسيم الثلاثى فى الفصول خطط له بحيث يحتوى الفصل الأول على الغرض Thesis والثانى على نقيضه Antithesis والثالث على التركيب Synthesis كما فى المذهب الهيجلى . وقد تطلب هذا التناسق ترتيباً آخر . فإذا كان الفصل الأول من كل مجموعة يعالج العالم الخارجى ، كان الثانى يعالج العالم الداخلى والثالث خليط من الاثنين معاً . وبالمثل إذا اهتم أحد الفصول بالأرض اهتم الثانى بالماء والثالث بما هو برمائى . وإذا كان الأول شمسياً يكون الثانى قمرياً والثالث تزاوج كيميائى بين الشمس والقمر ، وإذا كان الأول يمثل الجسد فالثانى يمثل الروح والثالث يمثل الجسد والروح [٢] .

---

(١) قلعة أكسيل ، ص ١٥٩ ، ١٦١ ، وموسوعة جيمس جويس ، ٢٣٣ ، ٢٤٧ .

(٢) موسوعة جيمس جويس ، ص ٢٤١ . نقلاً عن رتشارد إلمان .

أما فينجانزويك لجويس فهو عمل صعب كما أنه غامض ، ويرى بعض الدارسين لأدب جويس أنه لو لم نكن على ثقة بمنطقه الصارم المنظم ، لقلنا إنه من العبث تحليل ، ومن العبث الاعتقاد بأن هذه الكتل المتراصة من الكلمات ستبوح بأسرارها ، والفقرات الافتتاحية تكاد تختنق من كثرة ما فيها من المعانى [1] . والغموض راجع إلى أن العمل يفيض « بأجنحة الأساطير » [2] اعتمد فيه على سفر التكوين وكتاب (كيلز) الكنسى الايرلندى وإعادة تفسير أو صياغة أسطورة الخلق والاستفادة من الكثير من الأساطير الغربية (تريستان وايزولدة) وقصة (قابيل وهابيل) و (نوح وأولاده) و (سام وحام ويافث) و (قصة يوسف الصديق) و (قصص من الإنجيل والقرآن) . وعلى الرغم من أن الرواية لا تقسم إلى فصول فقد قسمها دارسوا جيمس جويس إلى أربعة فصول وسبعة عشر جزءاً يحتوى الفصل الأول على ثمانية أجزاء والثانى على أربعة أجزاء والثالث على أربعة أجزاء والرابع على جزء واحد . وأن هنالك مفاتيح لفهم الرواية تتمثل فى فقراتها الأربعة الأولى وهى (الخطيئة الأولى أو السقوط ، والمأتم والبعث) ويتمثل هذا فى صوت الرعد ، ثم صراع بين البشر ومعاركهم وتزاوجهم ، والنور والضياء [3] وزمان الخطيئة الأولى هو ما قبل التاريخ وسيأتى البعث فى نهاية الزمان ، والفترة التى بينهما هى بمثابة المطهر ، فترة اختمار وقلق وانقسام والتحام يتصارع فيها العملاق (هـ . ك . أ) وبناته ويضاعفون أعدادهم . وقد استوحى جويس عنوان فينجانزويك من قصة شعرية غنائية عن عامل بناء ممن يحملون القصعة والملاط سقط من على السقالة ميتاً ولكنه يصحو أثناء مأتمه على رائحة الويسكى الذى كان يشربه المعزون وينتمى هذا العامل عن طريق اسمه إلى بطل أسطورى آخر

(١) السابق ، ص ٦٤٨

(٢) نفسه ، ص ٦٤٨

(٣) نفسه ، ص ٦٥٦

من الحكماء يدعى فين ماكومال Finn Mac Cumhal والقصة على شكل حلم للبطل (فين) العجوز وهو يحتضر بالقرب من شاطئ نهر الليفى ويستعيد ويستعرض تاريخ ايرلنده والعالم ، الماضى والمستقبل ، ويسجل الذكريات التى تطفو على نهر الحياة .

مستر بلوم وزوجته يعيدان تمثيل الخطيئة التى كانت سبباً فى طرد آدم وحواء من الجنة ، وفينجانزويك تبدأ بهذا السقوط ، بآدم وحواء [١] .

وترجمة (مأتم فينجان) أو (يقظة فينجان) غير دقيقة . لقد كلف هذا العنوان جويس جهداً كبيراً وأحاطه بسرية شديدة . وفى عنوان القصة نلاحظ أول ما نلاحظ اختفاء علامة الإضافة أو الملكية وهى الشولة Apostrophe التى تسبق حرف S وتعلوه فى أول كلمة من العنوان ولهذا لا نستطيع أن نترجم العنوان فى كلمتين مضاف ومضاف إليه . لقد تعمد جويس حذف علامة الإضافة لكى يتضمن العنوان مأتم فينجان (مفرد) وآل فينجان (جمع) أو مأتم وبعث فينجان وآل فينجان فى آن واحد عن طريق شطر كلمة Finnegans على النحو التالى Finn - again . وهو بطل أسطورى . وعلى هذا يكون العنوان (بعث البطل « فين » مرة أخرى) وفين أجين تعنى بالانجليزية والفرنسية (النهاية) مرة أخرى أو التاريخ يعيد نفسه . وفى النهاية تكمن البداية ، هذا بالإضافة إلى الإشارة إلى أغنية شعبية تحكى قصة مأتم البناء تيم فينجان . وفى كلمة Wake أى الموت والبعث فى آن واحد . وللكلمة معنى آخر وهو أثر محور السفينة أو جرتها فى الماء وبالتالى يمكن إضافة معنى الأثر الحضارى لآل فينجان أو فى أعقاب آل فينجان أو توسعاً : كل أثر يخلفه الإنسان [٢] . وتيم فتجان Tim Finnegan كما تحكى الأغنية الشعبية عامل بناء يسقط من فوق السقالة وتكسر جمجمته ويموت لأنه كان

(١) موسوعة جيمس جويس ، ص ١٠٥

(٢) نفسه ، ص ٣

يحمل قصعة المونة وهو مخمور . وفي مأتمه وضعوا جالوناً من الويسكي عند قدميه وبرميلاً منه عند رأسه . وأثناء احتفال أصدقائه بمأتمه ينشب بينهم عراك مما يجعل أحدهم يلقى جالونه الويسكي على خصمه فيخطئ الهدف ويسقط الويسكي على الميت تيم فينجان فيبعث من موته وهو يقول « هل تعتقدون أنني مت ؟ » ويتحول فينجان من عامل بناء إلى النموذج البدائي للمهندس المعماري الذي يحدث سقوطه قصف رعد نستطيع أن نميزه في القصة عندما نصل إلى كلمة طويلة من مائة حرف تعلن انتهاء دورة تاريخية وبداية أخرى [١] .

يطل فينجانزويك هو آدم ، الإنسان ، كل إنسان ، وله عيال في كل مكان وهو بالنسبة لأهل دبلن تل هوث أو نصب ويلنجتون أو حديقة فينكس أو البناء تيم فينجان . وهو يشبه طائر العنقاء الخرافي . فمن رفاته ومن مخلفات معاركه تنبعث أولاده ومدنه وكتبه وحضاراته . وزوجة تيم فينجان اسمها أنا ليفيا Anna Livia Plurabelle وأنا ليفيا نسبة إلى نهر الليفي وبقية الاسم معناه النابضة بالحياة . أنجبت الجميع فهي أي امرأة وكل النساء الأم والروح . وهو كآدم الذي ينجب ويخطئ ويسقط ولكنه يلتقط ويجمع أشلاءه المتناثرة كل حين . وكالعنقاء يجدد نفسه وتعاونه زوجته وتوقظه من مماته في مأتمه ، في مناحته . وإذا كان هو الجبل فهي النهر . نهر الحياة ونهر الزمان . ومن علامتها الدلتا وال O وكلمة Yes نعم ، وهي حواء ومريم وايزيس والأنوثة والزوجة والخليلة .

لآدم وحواء ثلاثة أولاد ؛ توأمان ذكران وابنة . تتغير أسماءهم بتغير المواقف والعصور : شيم وشون Shem and Shaun . جيري وكيفين Jerry and Kevin مات وجيف Mutt and Jeff وهما متساويان متضادان كالنار والماء ، والزمان والمكان . يتنافسان دائماً ويتزاحمان دائماً ويمثلان تاريخ البشرية . وتعتبر أختهما إيزابيل أو ايزولت الحسناء Iseult La Belle كل فتاة سمها ما شئت . ويمثل التوتر بين أفراد العائلة ذلك التوتر الذي نراه بين الأمم

---

(١) موسوعة جيمس جويس ، ص ٦٤٧

والحضارات . فيتحد الأبناء مثل بروتوس وطاسيوس ليقتلوا الأب قيصر ويستولوا على سلطته . وتأخذ البنت محل أمها لتتركه فيما بعد لابنتها تماما كما يفعل الأب الجديد مع أولاده وهكذا صعود وهبوط ثم صعود . نوم ثم يقظة ، موت ثم بعث ، خطيئة ثم خلاص ، صراع ثم استرضاء [١] . بل إن الوالدين شيم وشون ليسا إلا حام Ham ويافث Japeth وسام Sam أبناء نوح الذين رأوا عورة أبيهم بعد أن سكر من كثرة شرب النبيذ وفقد وعيه فستروا عورته : وقد ضغط جويس الأبناء الثلاثة فى اثنين وجعل اسمهما مركب من الأسماء الثلاثة ومشتق منها وهما Shem & Shaum بعد أن جعل الأب يشرب البيرة بدل النبيذ [٢] .

عندما ينظر الأب إلى نفسه يرى وجه شون إلا أنه يعرف أن شيم موجود وفى نفسه شون مشوه بشيم . وعندما ينظر الأب إلى شون يرى نفسه مشوهة بالإثم . يرى نفسه غير خجل من شيم . وفى المستقبل سيقوم شون وشيم بكل ما لم يقم به الأب غير خجل من شيم وفيه سيعيش مرة أخرى . ومع ذلك هو نفسه أصبح بديلاً عن أبيه ، وبمعرفته ذلك يعرف الأب أن ابنه سيكون بديلاً عنه ، ويعرف أن ابنه سيحمل وجه شون .

شون هو وسيلة حبه ، وتجسيم آماله ومصدر خوفه .

ينظر الأب إلى نفسه ويرى نفسه كفوطيفار [٤] مقلاة على النار .

ومن كان ترستان [١] ذات مرة يرى نفسه كأنه مارك [٥] .

وشون هو ترستان الآن . وشون هو أوديب [٦] . وسيكون ملكا .

---

(١) السابق ، ص ٦٤٤ (٢) نفسه ، ص ٦٥٥

(٣) فوطيفار هو خصى فرعون رئيس الشرطة الذى حاولت امرأته إغواء يوسف الصديق ليضاجعها فأبى .

(٤) ترستان شخصية فى الأسطورة المشهورة . ترستان وايزولده وقد ألف الموسيقار الألمانى فاجنر دراما غنائية عن قصة حب ترستان وايزولده وتدور حول فكرة واحدة أو شخص واحد . ترجمها الشاعر بدر توفيق فى كتاب الهلال .

(٥) هو اسم مارك في أسطورة أرتو البطولية التحليلية ، ومارك كان حاكم مقاطعة كورنول وتزوج ايزولده فى انجلترا .

(٦) أوديب ابن لايس وأمه جوكاستا ، رباه ملك كورنثيا فقتل أباه مكرهاً وأصبح ملك طيبة وتزوج أمه . وعندما عرف حقيقة زوجته شنقها وهى أمه وفقأ عينيه .

وهو أوديب الذى سيتزوج زوجة الأب والذى سيأخذ حياة الأب .

ومع ذلك - يعرف الأب أنه هو نفسه كان أوديب وهو نفسه كان ترستان ذات مرة . وتختلط هواجسه بشعور الاثم .

والابنه - الولد الأنثى .

وكالولد ، هى هدف حب الأب . وتجسيم آماله .

هى مثل شون إلا أنها تختلف عنه . لن تأخذ زوجة الأب ولن تأخذ حياة الأب .

بينما ، كالأنثى ، تحمل وجه الأم ، فهى امرأة الأب .

لكن - حتى الآن - لم تشوه بالوقت . ولم تشوه بالهزيمة . ولم تشوه بالعار والاثم .

هى علة حنينه واشتياقه لماضيه ، لشبابه ولشباب زوجته .

وهى تطهر ماضيه .

وتطهر نفسه .

وهو يعرف أن هذا الحب ، طهارة هذا الحب ، هو دليل على ضعف واه ، وهو دلالة على عمره ، على هزيمته .

وهو لا يستطيع التهرب من الاثم .

هذا الحب غير نقى .

وابنته تحمل الوجه الذى كانت تحمله زوجته .

وحنينه يتخذ نفس اللون الذى اتخذه الحنين السابق .

وفى محاولته التهرب من إثمه يجد إثما جديداً .

والأب يسعى وراء الابنة .

والأب يسعى وراء الأم .

والأم للابن أوديب هى رمز الظفر ، رمز النجاح والقوة .

الابن التواق للأم . هذا هو صانع العالم الخارجى .

الأب التواق للابنة - هى ذى القوة الحركية ، وَالحويفر الخالق للحياة الباطنية [1] .

ويرى مُلاهى أن يونج لم يهضم أو لم يستطع أن يهضم الأنثروبولوجيا التجريبية المعاصرة : (أى علم وصف الإنسان وأعماله ويعنى هنا بلقطة تجريبى التطبيب بالاختبار أو التجربة لا عن علم وتعلم) وبدلاً من ذلك يلجأ إلى تفسير مبهم للتشابه الحقيقى أو المزعوم بين الأساطير والرموز : العقل الباطن الجماعى . ويزعم أن المرجع التاريخى للعقل الباطن ينقل على « آثار دائمة » (يقصد الكاتب بالآثار الباقية تلك التى تترك فى جهاز الإنسان وخلاياه الحية كنتيجة لاختبارات نفسية) ، ونحن نظن أن هذه الآثار الدائمة هى نتيجة تخيلات يونج ، لأننا لا نعرف أحداً ما قد واجه شيئاً كهذا ، ويبدو لنا أن العقل الباطن الجماعى تركيب سخيف وسطحى ، وأن تشابه الأساطير الشديد المزعوم ليس دليلاً على وجود العقل الباطن الجماعى . وإذا كانت الأساطير تظهر بعض التشابهات فى العالم كله فمن الممكن منطقياً أن الظروف المتشابهة فى الحياة تولد هذه التشابهات . وهناك طبعاً تفسيرات منطقية أخرى ممكنة ، إلا أننا مضطرون إلى ترك هذه التفسيرات إلى علماء الأنثروبولوجيا . وتنطبق نفس الحجج فيما يختص بنظرية النماذج الأصلية .

* * *

(١) باتريك ملاهى ، عقدة أوديب فى الأسطورة وعلم النفس ، ص ١٣٤ ، ١٣٧

الفصل الثانى

صانع الأسطورة

(١)

في تصديره للرواية ، يتحدث « إدوار الخراط » مؤلفها عن كوم « بوبيللو » الأثرى المحرف عن اسم الإله « أبوللو » إله النور والمعرفة والموسيقى فى الميثولوجيا اليونانية . ويقفز المؤلف من عصر « أبوللو » إلى عصر « بوبيللو » بكلمتين الأولى انتقل فيها من عصر ما قبل الميلاد إلى قرون ما بعد الميلاد بقول « إن بوبيللو كوم أثرى تعرف به ترب الأقباط فى قرية « الطرانة » . والكلمة الثانية أو القفزة الثانية وصل بها إلى الزمن الحاضر بتحديده جغرافية المكان شمال « الخطاطبه » مديرية البحيرة مركز كفر داود . ويمثل هذه القفزات بين الماضى أو الأزمنة الماضية إلى الحاضر ينتقل الخراط بشخوصه وتنقلاتهم الذهنية الخاطفة التى تكون أشد تنقلاً وتوتراً وقفزاً فى ذهن الراوى السارد الذى يبدو وكأنه يحمل تاريخه الشخصى وتاريخ أسرته الكبرى التى ينتمى إليها ، ويحرص على رسمها أو رصدها لأمر ما يعنيه قبل أن تبهت صورها من ذاكرته، أو تخفيفاً من معاناة حمل هذه العلاقات المركبة المعقدة التى تسمى شخصيات روائية .

نحن لسنا أمام رواية أسطورية تتوازى فيها المواقف والأشخاص فى كل من الأسطورة والرواية المكتوبة عنها ، وإنما تمثل « حجارة بوبيللو » صعوداً فى الخط المعكوس لصنع أسطورة من حياة معاشة عصرية ، تماماً كما نحاول أن نعيد حجارة الكوم الأثرى بالطرّانه إلى المعبد الذى كان . وأخذنا الكاتب إلى عالمه فى « معدية حديدية مسطحة الجوف » يسمع صوت صرير لسلسلتها الحديدية الصدئة . والمعدية التى تحمله إلى عالمه التاريخى الأسطورى القديم قديمة أيضاً ، لكنها قادرة على الانسياب الهادئ على الماء المخضب بطمى الفيضان فى هذه النقطة البعيدة على الرياح البحيرى . كما أن المعدية تحمل الأحجار التى يبنى بها معبده العصرى الموازى لمعبد أبوللو المتهدم . وأحجاره

هى شخصيات روايته ، وهذا تعليل التقديم المتتالى للشخصيات بغير حدث يربطها ، فهى فى هذه المرحلة أحمال الحجارة التى ستبنى المعبد أو تصنع الحدث الروائى « جدّى سلوانى ، وخالتى وديدة ، وخالتى سارة ، عمى فانوس ، أبونا اندرواس ، عمى جورجى ، خضرة الفلاحة وزوجها حجازى ، وحميدة البَرْصا ، والولد برسوم ، ولنده ورحمة ستى أماليا ، خالتى روزه ، خالتى سالومة ، ابن عمه حنا بيه الشاعر » . وتظل المعدية تتحرك - على قدمها - بين ضفتى الريّاح ، كما تتحرك مركب الشمس حركتها البندولية لتعيد الشمس من غروبها إلى الشروق فتستمر الحياة .

والكاتب لن يقدم شخصياته بكاملها دفعة واحدة ، ولكنه يذكرها مرة بالاسم المجرد دون تعريف ، فإذا حان أوان التعرف على شخصية ما بعمق أكثر قطع عملية السرد واستطرد فى التعريف بالشخصية تعريفاً مباشراً بتقديم أقصى ما يريد نقله إلى قارئه ، كما يعرِّف صديقٌ صديقه لشخص ثالث ، أو يقدمها تقديماً غير مباشر يحكى بعض ما يعرف عن الشخصية من كلام شخصية أخرى فيستضئ القارئ بالتعرف على الشخصية من خلال العملية السردية . وقد تطول وقفة المؤلف فى التعريف بإحدى شخصياته قبل أن يستمر فى عملية السرد الروائى ، وهذا ما يشعر القارئ ببطء الحدث وثباته شبه الكامل ، لأنه لا يتحرك إلا فى الحدود التى تخدم عملية البناء التى يصطنعها الكاتب لأسرته الكبرى فى الطرانة ، وتشبه إعادة بناء معبد بكومة من الأحجار المبعثرة . فهو يعطيك الشخصيات فى صورتها الأولية غير المنتظمة ، ثم يعيد ترتيبها فى ذلك البناء الأسرى . ولذلك تتجزأ معرفتنا بالشخصية ، ولا يتم التعرف الكامل عليها إلا مع آخر كلمة فى الرواية . ترى هل يسبب هذا الأسلوب صعوبة فى الفهم للقارئ المعتاد على الكتابة الروائية التقليدية ؟ ربما ، ولكن يعوض هذه الصعوبة متعتان : الأولى متعة الاكتشاف ، والثانية متعة المشاركة فى البناء الروائى بإعادة بنائه فى ذهن المتلقى .

فالجد ساويرس و « خالتى سارة وخالتى وديدة » تتعرف عليهم فى الفصل الأول أسماء مجردة . وفى الفصل الثامن المعنون باسم « سارة ووديدة » نعرف أنهما ابنتا ساويرس . وفى الفصل الأول عرفنا أن « فانوس » أحب سارة ولكنه تزوج وديدة ، وفى الفصل الثامن نعرف أن « فانوس » تقدم إلى « ساويرس » ليتزوج سارة ، ولكن ساويرس قال إنه لا يزوج الصغرى قبل الكبرى ، وأثار حميته نحو ابنة عمه الكبرى بقوله « هل يرضى أن تعنّس الكبيرة إن تزوج فانوس الصغيرة . وعلى العموم « أختها تحت أمرك فى أى وقت » . ثم كانت الجملة المثيرة للنخوة والاستجداء على الرغم من صلابة مظهرها « من أحق بها من ابن عمها يدارى لحم بنت عمه ؟ » . وبهذا تحول الفارس العاشق إلى فدائى شهيد ، وضع حبه قرباناً فى سبيل الواجب ، ولا يضير جده أو حتى يضير عروسه أن يجتر هواه الشهيد كلما سنحت له فرصة وخلا إلى نفسه ، ما دام الواجب أن يحدث قد حدث ولبى نداء الجد . وأما « سارّة » فلخص الراوى موقفها بين الاستسلام والغضب فى عبارة موجزة « خالتى سارة قد بلت الشربات ، تقدمه للخطيب والخطيبة كلاهما محبوب وكلاهما خائن » [1] .

أما الفتاتان « لنده ورحمة » وهما أختان تعيشان فى رعاية خالتيهما روزة وسالومة بعد وفاة أمهما وهجر أبيهما القرية حزناً على موت زوجته ، أو عقاباً لنفسه على خطيئة لم يرتكبها ، وإن ظل « سلوانس » يعانى من أثرها على الرغم من قوة بنيته وجاذبيته وأناقته . كانت الفتاتان تمثلان صورة « الحلم » الأنثوى للراوى المراهق . . الأولى الأكبر منه بسنوات والثانية الأصغر منه التى لعبت معه لعب الطفولة البرئ فكشف عن طريقها وبغير قصد من أى منهما مضى رجولة الرجل وأنوثة الفتاة . ونلاحظ أن الراوى قدم « سلوانس »

---

(١) حجارة بوبيللو ١٦١

تقديماً مباشراً مفصلاً لقصته مع زوجته المتوفاه واضطرازه إلى هجر البلدة وترك ابنتيه فى رعاية أختيه .

وهناك « الفلاحة خضرة » التى عبر عنها الراوى تعبيراً مقارناً بلنده ورحمة على الرغم من الفارق الاجتماعى بينهم كسادة وبينها كشغالة « أحبهما معاً ، لنده ورحمة ، وتسحرنى مفاتن خضرة ، وأنثويتها الفاضحة » . فما تلك المفاتن التى تسحره فى هذه الخادمة الفقيرة . وقد رآها فى المعدية تجلس على الأرضية الرطبة ، ترتدى جلابيتها السوداء نصف الشفافة ، وتحتها جلابية أخرى ملونة ، وفوقهما تنسدل طرحتها السوداء الشفافة على ظهرها حتى تغطى أرض المعدية ، وتستر نصف وجهها بطرف الطرحة التى تمسكها بيدها ؟ سحرته جلستها التى ليس فيها أية نية للإثارة وإنما إحساسه باستدارة وركيها وبضاضتهما حتى من تحت الجلاليب . بل إن التقدم فى التعرف على جوانب شخصية خضرة وعملها بالمنزل كان أدعى إلى النفور منه إلى الافتتان والسحر ؛ فخضرة تجمع الروث لتصنع منه الجلة الجافة ، وتكنس الزريبة بسباطة نخل خشنة السعف . وجلابية الشغل الباهتة ملطخة خشنة النسيج ، ولها طفل وليد وخمس بنات وزوج : « حجازى » عامل يومية أجَرى يعمل يوماً ويتعطل عشرة .

أما الجانب الآخر لخضرة فهو ذلك الجانب الذى لا يروعه مركزه فى قاع السلم الاجتماعى لأنه يملك مؤهلات الحياة فى أقوى معانيها وهو ما عبر عنه من خلال تناقضات صورة خضرة فقال الراوى « فى جلابية الشغل السوداء الباهتة الملطخة ، شق طولى مفتوح على جنب ، ينزل حتى خصرها ، يلوح منه قميص داخلى بلون فزدقى كالح ، خشن النسيج ، وثديها الصبى الأسمر يفلت منه ، يهتز - وهى تشتغل - متماسكاً وغضاً ، منعشاً بشكل مدهش ، تحت الثياب غير النظيفة » (١) ، وهو أمر غريب أن يكون فيها هذا الحد من

---

(١) حجارة بوبيللو ٣٧

القوة والفتنة على الرغم من الأطفال الستة والحياة الخشنة فى الزريبة . وعلى كل حال ، اكتسبت خضرة قوة وحيوية كان لها فضل تحريك الإحساس بالذكورة لدى الراوى ، كما كان لها فى أوقات اختلستها من مجهود يومها الدائم فرصة أن تعيش حياة الأنثى .. تمتع وتستمتع بالكلمة وبالنظرة وبالإحساس والفعل : « قالت لى مرة إنها تدق فى الهون حبات من القرنفل وعين العفريت مع قشر الرمان الجاف ، تنقع المسحوق فى قليل من زيت الزيتون ، وشئ من الكحول ، ونقطة ريحة صندل ، وتستخلص منه ما تُمسِّكُ به شعرها . قالت لى مرة إنها تجعل رائحة شعرى أشبه برائحة لبؤه متحرقة للسفاد »[1] . ثم كانت نهاية « خضرة » فى خبر جاء فى « البلاغ » فى أواخر ١٩٤٠ فى صيغة تنكير عن جثه امرأة عُثر عليها فى الرياح البحيرى بالقرب من كوم بوبيللو ، تبين أنها تدعى خضرة محمود من أهالى الطرّانة مركز كفر داود ، وكانت الجثة عارية ومحلوقة الشعر وبها كسر فى الجمجمة من ضربة فأس . تعرف عليها الأهالى وقالوا إنها كانت « غندورة » ولكن لم يعرف عنها سوء السيرة . وأنها تركت خمسة أولاد صغار . وتحوم الشبهات حول زوجها المدعو حجازى عوضين وهو هارب[2] . وكان تعليق الراوى على خبر قتل خضرة أن الغرق شهادة ، وهكذا ارتقت خضرة إلى منزلة الشهداء فى ظن الراوى .

وهناك شخصية « حميدة البرصا » التى ورد اسمها فى الفصل الأول ضمن الأسرة التى ركبت المعدية إلى الطرّانة وكانت تجلس بجوار خضرة . ثم تجدد خبرها فى الفصل الثالث برواية المعلم شنودة البقال وقد رآها غريقه فى عرض النيل منتفخة البطن ، مقلوبة على بطنها « كناية عن كون الجثة أنثى »

---

(١) نفسه ٤٦

(٢) السابق ٥٦

وتصاحب الجثة نجمة ذهبية إلى ناحية الكفر [١] . وشخصية حميدة البرصا أكثر الشخصيات إيحاءاً ودلالة ، وهى الوجه الآخر لخضرة ، فإذا كانت خضرة امرأة واعية بأنوثتها على الرغم من قسوة ظروفها ، فحميدة البرصا هى المرأة ذات الأنوثه الغائبة فى عالم من الغموض والجلال بما يصدر عنها من أفعال ، وهى ذات ملامح تجمع البعد الخرافى إلى الظل الواقعى « رأيت حميدة البرصا - فجأة - فى آخر الحارة ،تأتى إلىّ ، تعرج قليلاً فى مشيتها البطيئة » [٢] . وكلمة فجأة ، التى لفتت الراوى سببها أن الحارة سد « من أين خرجت إذن ؟ » . ولم يكن يفهم ويقدّر أحوالها إلا خضرة - وجهها الآخر - فكانت تحن عليها وتدعوها إلى بقايا طعام ما زال طيباً ، فيخرج من فمها غمغمة أصوات لا معنى لها ولكنها إنسانية ، فتنتحى جانب الباب وتأكل بلهفة . تبتلع الطعام دون مضغ . هى أحياناً تسمو إلى درجة الولاية . . تأتى من أين وتذهب إلى أين ؟ أمور لا يعرفها أحد وكأن حيطان الحارة الصلبة هواء تخترقها بيسر [٣] ، كما أنها تنام بالتأكيد فى مكان ما ، ولكن وجودها محجوب عن الناس فلا يعرفون أين تنام وكيف تعيش . كما أنها فى بعض الأحيان تهبط إلى مرتبة دنيا تقترب كثيراً من البله أو العبط . . تأكل بشراهة ونهم دون أن تمضغ طعامها ، ولا يسمع منها إلا غمغمات امتنان لا معنى لها. وهى فى معظم الأحيان تقف فى مستوى بين بين ، يمكن أن يكون « المرأة الدرويشة » بلهجة أهل الشام ، أو المرأة المجذوبة بلهجة عوام المتصوفة . وهى

(١ ، ٢) السابق ٦٠ / ٦٢

(٣) تكرر هذا المعنى فى أكثر من موضع بالرواية ففى ص ٦١ يقول : « من أين أنت ؟ الحارة عندها سد . من أين خرجت إذن ؟ » ، وفى ص ٦٣ : « لم تكن تخرج من مأواها . من يعرف أين تبيت ؟ إلام تأوى ؟ فى زريبة من ؟ تحت أرجل جاموسة من ؟ » . وفى ص ٧٢ « رأيت حميدة البرصا تأتى إلىّ فى عز الظهر . من أين أتت ؟ الحارة عندها سد مقفلة لا منفذ لها . من أين خرجت فجأة » .

تشبه كثيراً شخصية شفيقة فى رواية فؤاد قنديل « شفيقة وسرها الباتع » برغم اختلاف الهدف الذى توجهت إلى تحقيقه كلتا الشخصيتين .

وكان أهل القرية يوظفون حميدة فى الأمور التى لا يجرؤون على الإعلان عنها أو التصريح بها دون خوف من إفشاء حميدة لأسرارهم ، فهى عند الجميع لا حرج عليها . ومن هذه الوظائف كانت حميدة تقوم بدور مرسال الغرام بين « كريمة » بنت الشيخ علوان إلى الواد محمد ابن شيخ البلد . وكان الراوى يستفيد من جهلها بذاتها الأنثوية فيطويها فى أحضانه فى مكان بعيد عن الناس ، ويجد فى فطرتها البكر لذة . وعلى الرغم من قبحها ونفاذية رائحتها كانت ترتفع إلى مستوى الرمز فتصير فى عداد الآلهة ويقدم إليها قربانه كما يرفع « حابى » النيل قربانه بين نهدَىْ إلهته مصر ويهديها ماءه الطهور مجدداً خصوبتها وحيويتها .

وهناك المعلم شنودة البقال الذى يبيع تجارته بالمقايضة ويرصد أحداث القرية ويعيد تاريخها فى جلساته مع أهل قريته الكبار ، ويعزم على الراوى بكأس عرقى مشجعاً إياه بالشراب والصهللة رداً لجميل جده الذى كان يعزم عليه عن سعة ، وجدته التى أطعمته البط البيتى المزغط . روى المعلم شنودة ما رآه فى طفولته فحكى حكاية القديس بسادة الذى عثروا على جثمانه تحت حجارة بوبيللو ونقلوه فى أعظم قداس صامت سراً إلى صندوقه الجديد ، ورغم أنه دفن قبل ألف عام ، نزفت دماؤه على أكفانه كأن الروح لم تفارقه بعد وكأن جراح الاستشهاد حية .

وحكى أيضاً عن كريمة بنت الشيخ علوان ومراسلاتها مع محمد ابن شيخ البلد بوساطة حميدة البرصا .

وشخصية المعلم جورجى عريف الكنيسة المشكوك فى حسن أخلاقه ، شوهد يدخل بيت الأرملة حنينة ليلاً ولا يخرج إلا مع الصباح ، « حنينة » أرملة ميساك المتفجرة أنوثة وحيوية ، وتلوك سيرتها ألسنة نساء القرية

باستنكار ، ينتهى الأمر بجورجى إلى الزواج منها . جورجى هو الذى نادى على الجد ساويرس وأهل القرية بصوته الخشن وبلغهم بهدم جدار الكنيسة . ضربه ملاك الرب ضربة واحدة بسيفه البتار فهوى الحائط . وبشعوره بالندم أعلن أن الضربة كانت موجهة إليه « يا با آرسانى كانت الضربة لىّ ، لىّ أنا » .

وتهاوت الأنقاض وتحتها العم باسيلى شقيق جورجى الذى كان يفلح بنفسه أرضه وأرض أخيه الموروثة فإذا به يصاب بالشلل ويحمل إلى منزل حنينة زوج أخيه وتضطر نساء القرية المتحفظات إلى دخول بيت حنينة لعيادة باسيلى .

وهناك « فرح العرباوى » الأعرابى الذى يمارس مهنة التطبيب بالأعشاب الصحراوية وعنده لكل داء دواء ، ومع ذلك لم يكن يقرأ أو يكتب ، لكنه أمام المريض نطاسى حكيم .

والشخصيات تتكون دائماً من ثنائيات مزدوجة . تمثل إحداهما وجه الشخصية ، والأخرى الوجه الآخر .. فهناك وديدة وسارة ، وخضرة وحميدة ، ولنده ورحمة ، وروزة وسلومة ، والمرأة الحلم « سعاد فهمى » الراقصة ، والمرأة الحقيقة « حنينة » أرملة ميساك .. الفتنة الشبقة التى تشق صورتها فتتحول إلى رمز للحياه بالإخصاب . والمعلم جورجى وشقيقه باسيلى . وهناك شخصيات ظلال ، وُجدت ليكون وجودها معنى لوجود غيرها مثل سلوانس والد لنده ورحمة ، والعمة ديمياريس النافذة لدخول الراوى فى أحد أحيائها المكتظة « شبرا » والولد برسوم وحكايته الجنسية مع الجواميس ، وأسعد الأشقرانى وسلوانس ، وأنيس وأبوه ، وحجازى الأُجَرىّ زوج خضرة ، ولويزة بنت المعلم شنودة البقال .

بدأ الكاتب يرسم جغرافية المكان متخذاً من بقالة المعلم شنودة مركزاً للرؤية ، أمام الدكان حائط سد طويل ملتو ليس فيه منفذ هو حائط بيت الشيخ علوان صاحب كتاب القرية وإمام مسجدها ومقرئها ، وهذا البيت فى الجانب البحرى من الطرّانة . يسكنه كل أقباط البلد فيما عدا بيتين أو ثلاثة . وفى

الجانب القبلى تقع الكنيسة ، فى وسط بيوت المسلمين وأمام السراية « لاحظ المزج بين بيت الشيخ علوان فى المنطقة المسيحية والكنيسة فى المنطقة الإسلامية لتدرك فكرة التوحد والمواطنة بصرف النظر عن الدين » . ويربط شِقَّى البلد الجرن المدور الفسيح « مصدر الغذاء والحياة » . ثم جامع القرية فى طرفها القبلى المطل على الغيطان وعلى النيل بطلمبته الوحيدة التى تمد الميضة بمائها الرائق . ويصل الناس إلى الجامع بعد أن يمروا بدوّار الشيخ عيسى ويدوروا حول سور سراية الخواجا أبو أنيس - البقية الباقية من عائلة داود - وهى عائلة متقرضة ، لم يبق منها إلا أبو أنيس وخادمه العجوز حمدان ، منعزلاً معتكفاً لا يزور ولا يزار ، خاصة بعد فقد ابنه أنيس - طالب الطب - الذى جاءه بزميلة له قيل عنها أنها « رقاصة » وأخذها الوالد لنفسه ، فانتحر أنيس وأطلق الرصاص على نفسه . ثم يلى السراية قبة الشيخ أبو طاقية . أما الطرف البحرى للقرية فكان آخر بيت فيه يطل على الغيطان مباشرة هو البيت الذى تسكنه بمفردها الست حنينة بعد أن مات عنها زوجها العم ميساك البنهاوى ، ولا يعرف أحد من أهل القرية شيئاً عن أصلها ، كما أن سمعتها بين الناس موضع غمز .

* * *

(٢)

بعد أن جمع المؤلف شخصياته « حجارة روايته » فى الفصول الأولى ، بدأ ينسج منها قصة . والعالم الذى يقدمه الخراط عالم حسى حى ينبض بالنشوة وحب الحياة وعشقها ، والبحث عن جذورها الأولى الفطرية القوية الصادقة . ولذلك كانت الشخصيات إما قادرة راغبة فاعلة ، وإما هامشية عجفاء ، على الرغم مما يخلعه عليها وضعها الاجتماعى والأسرى من احترام .

وهناك نسيج قصصىّ يتكون من مجموعة شبه مغلقة من الدوائر تبدو منفصلة وإن انفتحت فى جانب صغير منها أحياناً على دائرة أخرى أو أكثر يمسك

خيوطها الراوى الذى يحكى من خلال رؤيته الذاتية للعالم ، ويوثق رواياته عن الآخرين . الروايات التى لم يعرفها ولم يرها بمثل قوله قال لى شنودة ، قال لى فلان ، أو سمعت العجوز ستى أماليا تخبر روزة وسالومة بقصة زواج العم فانوس من وديدة ، مع أنه كان يحب سارة . ثم يؤكد على الرواية المنقولة أن النساء الثلاثة لم يكن يعرفن أنه يسمع ثرثرتهن ، بقصد توثيق ما يرويه .

وأولى هذه الدوائر القصصية للراوى دائرة ذاته . كان يفد إلى الطرانة من الاسكندرية فى عطلة الصيف التى سماها ذلك الاسم القديم والمألوف «المسامحة الصيفية » ، ويلتقى بأهله وأقربائه . لكنه يضع فى بؤرة اهتمامه الأختان « لنده ورحمة » والمرأة الفلاحة « خضرة » والدرويشة « حميدة » . تفتحت عواطفه على لنده ورحمة ، ورجولته على خضرة وحميدة . وكان يعلم أن الفتاتين محاطتان برقابة أبوية وعائلية حانية وصارمة ، كما كان يعلم أن رحمة ستخطب لابن خالتها أسعد بعد حصوله على الشهادة ، ومع ذلك كانت رحمة هى التى تسحره ، وهى التى يسعى إليها فى بيت العم أرسانيوس ويخرج معها إلى موضع الساقية الضخمة المهجورة ويحكى لها عن دراسته فى العباسية الثانوية وينتهز الفرصة ليحدثها عن روميو وجولييت ، ويسحرها بتجربة الحب المحكية قبل أن يعودا مع آخر ضوء من النهار . وما لم يستطعه مع رحمة - التى كان يشعر أنها ليست له - ولندة ، استطاعه مع خضرة وحميدة فى سعيه إلى لذة الاكتشاف . والجنس إحدى هذه اللذات . والجنس فى الرواية له مستويان دلاليان ، فهو حاجة من الحاجات الضرورية للإنسان كالأكل والشرب . لذلك كان يصدفه فى طريقه كأمر عادى . فى الهيش والحلفا وراء الطاحونة سمع تأوهات المرأة الشبقة . والغريب فى الأمر أنها كانت تخاطب رجلها فى هذه اللحظة بلهجة تخلو من الإحساس بالخجل أو الإثم أو العهر . مجرد حاجة من حاجاتها الطبيعية أدتها وانصرفت لشأنها وإن كانت كلمتها للرجل المستكن معها فى الحلفا رنت فى أذن الراوى « من

غير هبش ياوله جاك هبشة » . لكن كل شئ مر بهدوء وانصرفت دون أن تلوى على شئ وانصرف بعيداً عنها وكأن لم يكن بينهما شئ . وله كذلك المستوى الآخر الرمزى الذى صوره مثل هذه المواقف الجنسية ينظر إليها الراوى على أنه جزء من سعيه للمعرفة والكشف والوصول إلى الأسرار البعيدة . أسرار النفس ، وأسرار الخلق أو أسرار الحياة واستمراريتها .

تماماً كذلك المشهد الختامى الذى لمحه الراوى فى بيت حنينة مع باسيلى الطيب المريض المشلول الذى أعطبه الشلل عن الفعل . ولم تكن حنينة تأمل أن يكون من وراء مرضه نفع لأنوثتها ، ولكنها حاولت أن تعوضه بحنان الأم عن شبق الأنثى فرفعته إلى السرير مستبدلة دور المرأة العشيقة بدور الأم الحانية . هو نفسه على مستوى أكثر حسية ومباشرة موقف خضرة من الراوى وهى تعلّمه أفانين المتع الحسية .

وتنفتح هذه الدائرة فيتداخل معها فى خيط متحد علاقة المعلم جورجى بالأرملة حنينة ، وهى علاقة آثمة فى عرف الناس جميعاً لأن الرجل لا يدخل إليها إلا ليلاً ولا يخرج إلا فى أول النهار التالى . والمعلم جورجى يعانى من الإحساس بالذنب بعد أن أهوى الملاك بسيفه البتار على حائط الكنيسة فهدمه وسقطت الأحجار على شقيقه الطيب باسيلى فأصابته بالشلل ونال عقاباً على جرم لم يرتكبه . وقد أفاقت المعلم جورجى صدمة السقوط وهدم حائط الكنيسة وشلل الأخ ، فسعى لتصحيح خطيئته بالزواج ، وعقد على الست حنينة وتزوجها .

وهناك دائرة الشهداء الذين تحملوا العذاب فى سبيل البشرية ، يرمز إليهم على المستوى الدينى القديس بسادة . وجدوه مطموراً فى الرمل منذ أكثر من ألف عام ، وعندما رفعوه ليعيدوا دفنه فى صندوق جديد نضح جثمانه بالدم وسال على الأكفان كأنه ما زال حياً ينزف جراح العذاب التى نالته فى سبيل دينه . ويعادل عذاب القديس التاريخى عذاب شهداء العصر الحديث الذين

يتعذبون فى السجون والمعتقلات يجلدونهم كما جلدوا القديس فى الزمن القديم . يعذبونهم بوضع الأسلاك المكهربة فى خصياتهم وحول حلمات صدورهم ، ويكسرون أسنانهم بلكماتهم القوية ، ويوقفونهم عرايا فى الماء البارد ويعلقونهم من أقدامهم حتى يفقدوا الوعى ويطلبون منهم الاعتراف . وتتسع دائرة الشهادة من سجن أبى زعبل إلى سجون العالم فى بكين وبرلين وروما وقرطاجنة ، ودمشق وبغداد وسيول وهانوى . الكدمات والكلابات والتشوهات ونزع الذراعين من الكتفين والقطران المغلى المسكوب على رأس الشهيد والحروق . . كلها آثار تعذيب مشتركة على مر العصور سواء كان اسم المعذب قديساً مسيحياً أو مناضلاً عصرياً « الشهداء بلا اسم ولا عدد . بلا مجد ولا نصب . صفوفهم تتوالى تسقط ترتفع بلا انقطاع بلا انقطاع » [(١)] ، ولذلك يدفن الشهداء خفية فى أماكن مجهولة ، ويعثر الناس على جثثهم صدفة ، وينقلوهم إلى مدافنهم اللائقة سراً ، ويحتفلون بهم فى صمت ، ولذلك يستمر الظلم فى العالم ويسود الطغيان . سواء كان ظلماً على المستوى الفردى أو على المستوى الاجتماعى . ولذلك والأهم يعيش الناس حالة الشبق ويعجزون عن الإشباع ، وينتهون إلى الموت الذى هو الوجه الصريح من أوجه الحياة عجزاً . وتطول سلسلة الشهداء على مر التاريخ فتضم المتناقضات التى تجمع فى أحد أطرافها الشهداء الذين هم مثل القديس بسادة وفى طرفها الآخر مناضلوا العصر الحديث الذين ذاقوا مرارة السجن وتعذيبه من أبى زعبل إلى العالم الكبير ، وفى وسطها نساء من أمثال خضرة وحميدة على اختلاف درجات وعيهن بذواتهن وآثامهن . ولذلك أيضاً يعيش العالم تحت أكوام حضارة منهارة ، كحجارة بوبيللو ، وكحائط الكنيسة الذى كان سقوطه إنذاراً للعصاة الخطائين ، وتعيش أسرة الطرّانة مبعثرة أيضاً فى المكان . . تحاول أن تنسج خيوط وجودها لكنها تعجز لأنها تنسج خيوطاً تآكلت بفعل تحولات الزمن .

---

(١) حجارة بوبيللو ٦٩

(٣)

يبنى « الخراط » أسطورته القصصية بالحجر على الطريقة التى استخدمها أجداده القدماء فى بناء الأهرام ، وبالطريقة التى يستخدمها إلى الآن بعض أبناء اليمن وجنوب الجزيرة العربية فى بناء بيوتهم بالحجر وبدون « مُونة » لاصقة ، وإنما يسدون الفراغ بين الأحجار الكبيرة بشقافات الأحجار الرفيعة التى تندس بين الأحجار فتصلبها .

والمونة التى لم يستخدمها الراوى هى أدوات الربط والتسلسل السردى المنطقى ، والبناء الحكائى السلس ، والتقديم الواضح للشخصيات فى إطار تصور حكائى عام قد يكون مباشراً ، وقد يكون ملفوفاً بعض الشئ ؛ ولكن الخبرة بالفن تساعد على إعادة ترتيب العناصر المفككة - ظاهرياً على الأقل - لم يستخدم الراوى أياً من هذه الأدوات والتقنيات المعروفة ، لأنه ببساطة يصنع العمل الذى يكتب من قبل . فالرواية أو القصة عنده عمل متفرد ومتميز « . . الصيغة التقنية أريدها حرة إلى مدى حدود الحرية ، وليس للحرية حدود . أريدها أيضاً صاحبة قانونها الخاص » . وقبل ذلك مباشرة قال : « أرفض الإطار التقليدى السردى ، وأرفض قصة التسلية والطرافة ، وأرفض قصة الشعار والهتاف مهما اتخذت لنفسها من أقنعة ، وأرفض أيضاً قصة الضياع فى متاهات اللفظ لمجرد اللفظ ، أو التردى فى حمأة المنولوج الداخلى الطرّية الرخية دون صلابة . أحب للرواية أو للقصة أن تقف مع ذلك على أرض الواقع - وهو غير الواقع الفوتغرافى الخارجى - وأحب لها أن تتقطر فيها كثافة عالم بأكمله ، إن لم يكن العالم بأكمله » [1] . فرؤية الخراط للرواية حديثة شديدة الحداثة ، وهو يشترك فى هذه الحساسية مع كثير من كتاب الرواية فى مصر والعالم العربى ، ويختلف معهم الاختلاف الذى يحقق له

---

(١) إداوار الخراط - سيرة ذاتية للكتابة - مؤتمر الرواية العربية ، جامعة القاهرة ، كلية الآداب ١٩٩٣

تميزه الخاص كمثقف خاص وكاتب له طبيعة متميزة جداً عبر عنها فى جملة قصيرة بأنه يريد للرواية أن تتقطر فيها كثافة عالم بأسره . وهذا أيضاً سر صعوبته . إنه يريد أن يضع كل شئ فى عمل واحد ويضعه بغير ترتيب لأن كل عنصر من عناصر الرواية عنده مشع يضئ نفسه ويضئ مساحة ما حوله ، أما الترابط فعلى القارئ أن يبحث عنه فقد يجده ، ولكن حتى إن لم يجده لن يفقد متعة المعرفة ولذة اكتشاف أبعاد جديدة تماماً .

يصدِّر الخراط روايته باقتباس من الإمام الشعرانى ، وموال يترجم الاقتباس إلى لغة أكثر قرباً من حياة شخوصه الأرضية . يقول الشعرانى : « لا يدرى المحب فيمن حبه ، لا يتعين له محبوب » . ويقول الموَّال : « يا للى ظلمت الوداد ، ورضيت بنار البعاد ، أفديك بروحى » . وبين هذين المستويين من التعبير يتنقل الكاتب بين تجليات أصحاب الرؤية . وضحالة البشر البسطاء . وساعده على ذلك قدراته اللغوية الخاصة على الإبداع والإمتاع وإدراك قدرات اللغة العربية ذاتها : « وفى يقينى أن اللغة العربية لغة شديدة الغنى والخصوبة ، ومطواع ، ومرنة ، وصارمة الدقة فى وقت معاً ، وإنها فى الحقيقة قادرة على أن تكتسب روح العصر ، وأن تفى بحساسيته ، وأن تحمل بجلاء مهمة بيان معارج الفكر الحديث مهما بدا فيه من غنى ، لا أريد أن أقول من تعقيد ، وإن علينا نحن أصحاب اللغة ألا نتهيبها ، وألا نهوِّن منها معاً . . فهى لغتنا ، وليست لغة متاحف القواميس ، ولا محاجر الآثار . ولست أريد أن أقول إننا نحن الكتاب سادتها ، كما أننا لسنا خدمها »(1) . ولا جدال أن اللغة عند

---

(1) السابق ص ٦

ومع موافقتى على هذا الاقتباس وما تضمنه من فهم للغة أقف وقفة قصيرة عند قوله : « إنها فى الحقيقة قادرة على أن تكتسب روح العصر . . . » فأقول إنها فى الحقيقة قدرت ووفت ولم تقف عند حد ، فما زالت بجهد أبنائها قادرة على مزيد من الطفو إلى أسطح أعلى ، فقط نوسع المقياس فنرى الرواية على مستوى العالم العربى ولا نقف عند حدود الرواية فى مصر ، وقتها ندرك الطفرة اللغوية التى وصل بها كتاب الرواية العرب الكبار الشباب، ناهيك عن حركة الشعر، فذلك أمر يتفق مع العلاقة الطبيعية بين اللغة والشعر .

الخراط تحمل مذاقها الخاص واجتهاده الكبير . وفى هذه الرواية الأخيرة موضوع دراستى « حجارة بوبيللو » وقف الخراط على مستويات توظيف جديدة ولم يتهيب استخدام لغة الأقاليم - ولا أقول العامية - بل فصحى الأقاليم بما فيها من ألفة مع شخصياتها ، كما استخدم شطحات التأملات الصوفية وغير الصوفية .

خذ مثلاً هذا المستوى الأول للسرد ، مستوى النقل الصورى ، وفكِّر فى العلاقات التى أوجدت هذا النسيج الغريب من المفردات كيف اجتمع فى عبارة واحدة . يقول : « ولكنه ينظر إلىّ وقحاً بوقاحة الحياة الطفولية الجديدة المنطلقة من سخونة الروث ، وجدانية الجاموس الجسيمة ، وحنين الأرض الذى بلا تورع ولا وعى تقريباً يتحدى الحبسة وزمتة الحيطان »[1] .

فكيف تكون الطفولة وقاحة إلا بمعنى أنها تندفع عَفِيَّة بقوة الفطرة التى لم تحبطها أعراف أو قهر ، وما علاقة الطفولة بسخونة الروث الذى انطلقت منه الطفولة ، أتنطلق الطفولة ، أى طفولة ، مهما كانت ظروفها من « روث » ! إلا إذا اتخذ الكلام مدلولا مباشراً عن فقر الأسرة وحياتها بين روث البهائم ، ولا أظن أن الكاتب يرمى إليه ؛ وإنما المعنى كما أتصوره هو فعل الروث فى تخصيب الأرض وإثرائها فتنتج ثمارها قوية عفية تتحدى فى وقاحة الضعف ، وهو يتفق مع التصور العام الذى يرمى إليه الكاتب - فيما أتصور - عن تجديد الحياة بالجنس كعامل استمرار وارتقاء .

وهذا مستوى آخر من الدمج الذكى لمفردات كادت أن تضيع من معجم حياتنا اليومية : « تغذينا على الفطير المشلتت المسقسق بالزبدة الخالصة ، كان منابى معه ورك بطة . . . »[2] ولك أن تقف عند كلمة « مسقسق » وتبحث

---

(١) حجارة بوبيللو ٣٧

(٢) السابق ٤٣

عن نظير يؤدى هذا المعنى بهذه الغنائية الجميلة فى الكلمة . أما كلمة « منابى» وهى تذكرك على الفور بألفة الحياة أيام جدى وجدتى حينما كانت الحدود مفتوحة ولكن الحقوق مرسومة « هذا منابك ، وهذا منابى » .

ومن استخدامه لغة الأقاليم الفصحى ، وليس العامية ، تحول حرف القاف إلى « جاف » صعيدية فلاحية ، لا يتهيب الخراط من نقلها كما هى بفصاحتها المحلية . فحين تكلم الراوى مع الأب أندراوس كانت اللغة الفصحى المألوفة ، وحين أجابه الأب أندراوس صارت هذه الفصحى الجديدة القديمة : « سألت أبونا أندراوس ماذا ستصنع بالكتب المقدسة والصور الدينية الممزقة التى سقطت عليها أنقاض الجدار القبلى للكنيسة . . . قال : دى حاجات مُجدسة يابنى . من حجّها علينا الاحترام الكلىّ . كيف نسيبها تتهان ولا تتنجّس ؟ دا حتى إهانتها يبجى شر ، شر مستطير مين يعرف عواجبه إيه علينا احنا ، فرداً فرداً ، وع البلد كلها ؟ دى حرومات يا بنى حرومات » (١) .

أما شطحات التأملات الخاصة فى الحياة فمن أروع صورها تلك الصورة الأخيره بين حنينة وباسيلى المشلول الذى يزحف بمشقة ويجر جسمه بقوة على أرض الحجرة المتربة . لماذا ؟ إنه التعلق بالحياة تحت أى شكل وبأى صورة ، ورفض الموت بكل أشكاله . يقول : « رأيتها ترفعه عن الأرض ، ساقاه وذراعاه متدلية ، لا حياة فيها ، يرفع إليها رأسه المغضّن المشقق المتطلب ، كأن نور العذاب يتوقد من عينيه ، فى تلك العتمة النيِّرة . وصوت مكتوم بين الأنين والحشرجة يندّ عن فم فاغر . أهذا هنين بكاء جاف ؟ » (٢) .

* * *

---

(١) السابق ١٠٣

(٢) حجارة بوبيللو ١٨٦

الفصل الثالث

التصور الخرافى

فى « الناب الأزرق » و « شفيقة وسرها الباتع »

« الناب الأزرق » أربعة أوجه لعثمان الشحات

١- هبط إلى الحى شريداً لا مال له ولا صنعة لديه ، فاختار عمل من لا عمل له وامتهن التسول ، واقترن اسمه « عثمان » بلقب « الشحات » . واستطاع أن يقسم حياته قسمة عادلة ، فالنهار للتسول ، والليل للمتعة فى « بوظة » نعيمة السمينة بشارع « يزيد » بعد أن يغير ملابسه ، ويتحول إلى وجيه من وجهاء الحان ، حتى كانت نهاية عمله بمحاولة سرقة محفظة رجل أثناء وضوئه فنال « علقة » وهرب إلى حجرة فى مسكن نعيمة ريثما يستعيد أنفاسه . وانتهزتها « نعيمة » فرصة لتقص ريش الطائر وتحتفظ به فى عشها ، لكنه كان طائراً جارحاً أصابها وطار ليحط على « فرشة » جرائد أمام « بلكونة » المليحة التى أسرت قلبه منذ رآها لأول مرة فخر ساجداً للصنعة الإلهية . لكنه لم يحظ بحلمه فقد صدمته « كبسة » بوليس ، وأدخل السجن بتهمة إحراز المخدر والاتجار به . فغاب فترة ثم ظهر بوجه جديد وعمل جديد : « سمسار » فأصبح اسمه يكتب على جدار المقهى « عثمان الشحات سمسار » . واضطر إلى الإقامة بمسكن « نعيمة » حتى يجد مكاناً يأوى إليه . ونجح بتواجده الدائم فى الحى أن يكون مَعْلماً من معالمه ، واتخذ لنفسه مسكناً مكان البواب الذى أحاله - بالحيلة - إلى التقاعد واحتل غرفته . ثم انقض على المليحة التى تزوجت وأنجبت وترملت أثناء غيابه بالسجن ، مجدداً رغبته فى الزواج منها ، وباللين والإلحاح والتخويف من القيل والقال وقعت فى قبضته فتزوجها وبدأ معها مشروع « امتصاصها » ، وقد أخذ منها كل شئ بعد أن حاصرها بقبضة فولاذية لا تقوى معها على رفض أو تمرد .

٢- ستلاحظ أن « تحولات » عثمان منذ نزل بهذا الحى إلى أن انتهى مشروعه انعكست على ملامح وجهه وشكله . فعندما وصل إلى الشارع كان وصفه هو « هزيل نحيل كهيكل عظمى .". أسود الوجه مُدبَّب الأنف ، أما

عيناه فغائرتان كأنهما تودان التراجع أو الاختباء . وإلى جانب أسماله المتهرئة .. نبتت له لحية » .

فالهزال الذى يحيل الجسم إلى هيكل عظمى هو حرمان من ضرورات الحياة ناشئ عن العجز . أو الفقر ، وهو تصوير مادى أو حسى للفقر . أما قوله واصفاً عينيه بأنهما « غائرتان كأنهما تودان التراجع أو الاختباء » ، فتصوير نفسى وترجمة لما تخبئانه وتخشيا أن ينكشف ، لأن ملامح العيون لا تدل على هذا المعنى . والرغبة فى التراجع تكون عند التردد أو الخوف من الفشل . أما الاختباء فلا يكون إلا خوفاً . وعلى هذا تكون العيون بغورها مترددة خائفة لأن صاحبها قد انتوى أمراً مُريباً . لذلك كان وجهه « أسود » . والإشارة إلى سواد لون الوجه إشارة هَجائية لم تتكرر فى وصف تحولات «عثمان » ، لأن المؤلف استبدلها فى مرة أخرى بكلمة « بشرة سمراء » ، وهى وَصف يخلو من النقد أو الهجاء أو ما يمكن التعبير عنه بأنه وصف « محايد » . ومن هذا التصور المبدئى للشخصية نرى أمامنا شخصاً جائعاً شرهاً انتوى أمراً مريباً . وتحقق هذا الظن بعد ضبطه متلبساً بالسرقة وضربه واختبائه فى بيت « نعيمة » . فانتهت خطواته الأولى لتحقيق طموحه بالفشل .

٣- وبعد أن أيقظت المرأة التى عشقها إرادة الحياة فى نفسه مرة أخرى ، نفض فراش الخوف وخرج إلى الحياة يسعى فعمل بائعاً للجرائد . وكان وصفه هذه المرة كما يلى :

« أصلع ، كبير الأنف ، مستدير الوجه ، قصير القامة ، جاحظ العينين ، كث الحاجبين . . . مبتسماً دائماً وكان من قبل عابساً ، خفيف الحركة ، دائب النشاط رغم عثرة فى قدمه اليمنى ، ورغم جسده الثقيل ، وكان قبل ذلك بطيئا مملا وسقيماً لا يدنو منه ولا يتقرب إلا الذباب » .

نلاحظ أن عينيه كانتا - عند نزوله إلى الحى « غائرتين » ، فأصبحتا «جاحظتين » . وتحول العيون على هذه الشاكلة ليس تحولاً حقيقياً ، بل هو

تحول نفسى . فجحوظ عينه تعبير عن « اشتهاء محروم » . . الغربة فى تحقيق الحلم مع المرأة التى عشقها ولم يصل إليها . هو الاشتهاء المحروم منه . والرغبة أن ينهل من الحياة قدر ما يستطيع ، ولذلك اقترن بجحوظ عينيه أمر آخر هو « الابتسامة » بعد « العبوس » ، و « خفة الحركة » بعد « السقم والخمول » . والابتسامة على ما تدل عليه من رضا ، تدل كذلك على التوقع والتشجيع والأمل . والحركة تكمل المعنى فهى إرادة تحقيق أمور مستحبة له تعادل إرادة الحياة نفسها ، ولذلك نجحت فى أن يتغلب على معوقات نشاطه كعثرة قدمه اليمنى وثقل جسده .

٤- وحينما فكر فى التقدم للمرأة التى أحبها ، تهيأ للمسعى ، واتخذت صورته بعداً جديداً يرسم وقاراً - وإن كان مصطنعاً - يتمثل فى صورته الثالثة :

« كرش متنفخ ، وبشرة سمراء ، وشعر أسود كشعر الزنوج ، ومسبحة فى اليد ، وزبيبة فى الجبهة ، وجلباب فضفاض ، وخاتم ذهبى فى خنصره الأيسر » .

أنظر كيف يتحول « عثمان » من رجل نشط الحركة ، إلى رجل يبدو عليه الرضا والتقوى « المسبحة ، وعلامة السجدة « زبيبة فى الجبهة » ، واليسار « الكرش المتنفخ ، والجلباب الفضفاض ، والخاتم الذهبى الكبير فى خنصره الأيسر » .

وهى مؤهلاته للتقدم إلى المرأة التى عشقها خاطباً . وهو يعشقها حتى بعد أن صارت أماً « أم أحمد » وأرملة . وطاردها بإلحاحه حتى وافقت على الزواج منه ، فحدث التحول الرابع له وصار :

« رفيع العود ، طويل القامة ، يرتدى البيريه فوق رأسه ، والسيجار فى فمه ، وله أذنان كبيران ، يشوب بشرته اخضرار » .

أى تحول عثمان من رجل شرقى إلى « خواجا » مستغرب . وطول القامة مع نحافة العود رشاقة لا ضعف ، تناسب تحوله الجديد إلى رجل يستعد

للتعامل مع الأجانب : « الخواجات على وجه الخصوص » الذين بدأوا يدخلون الشارع من الطريق الذى شقه لهم بزواجه من « أم أحمد » الرافد الحقيقى للمشروع . ولذلك لم يأخذ منهم إلا الصورة الخارجية التى يمثلها « البيريه والسيجار » ، أما جوهره فكما هو . ولعل الكاتب كان يسخر منه حينما وصفه بأن له أذنان كبيران أى أنه « حمار » .

٥- « عثمان الشحات » لا يملك مؤهلات الحياة التى يتعيش منها كما يعيش أصحاب المهن أو الحرف ؛ فهو لا يعرف شيئاً يدر عليه أسباب العيش إلا أن «يلقح جتته » ، وبالإلحاح يتحول إلى صاحب حق يستميت للحصول عليه . وكان من اللازم أن يسقط ، لكنه لا يسقط إلا بعد أن « يسلخ ضحاياه . هو لا يخجل من التسول ، ما دام التسول يدر عليه دخلاً مناسباً . ولا يستحى من السرقة - إن استطاع - لأنه لا يعرف القيم ولا يعترف بوجود حقوق الآخرين ، وكل ما يؤمن به مكسبه وحده وسط هذا الزحام البشرى . لذلك يتلذذ بامتصاص حياة غيره ليضيف رصيداً إلى حياته . وكلما امتص أكثر ازدادت أنيابه قوة وطولاً ؛ وكلما استطالت أنيابه أكثرت الامتصاص .. وهكذا تدور حياته .

تودد بنعومة الأفعى إلى « نعيمة » المشهورة بالسمينة ، بائعة البوظة - التى تعرف كيف تعامل الرجال وتعيش بينهم مهابة محفوظة الكرامة سواء كانوا فائقين أو سكارى - فأحبته وفتحت له أبواب الحانة والبيت بعد أن وقعت فى حبه ، فامتص الكثير من خيرها ، وكان على استعداد أن يستمر فى الامتصاص أكثر لولا أنها عكرت حياته بطلب الستر والزواج . ولأنه إنسان بلا قيم رفض فكرة الزواج مراوغاً ، فلما ضيقت عليه الخناق دعاها إلى الحرية الكاملة فى الحب ، وكأنه داعية أو فيلسوف اجتماعى يرفض « الالتزام » كمبدأ أساسى لحياته ، ويدعو إلى المتعة والعبث بعيداً عن المسئولية .

و « أم أحمد » ، أحب خيرها وأراده لنفسه فتزوجها ، وفرض عليها أن

تهمل أولادها من زوجها الأول ، ثم تهمل أولادها منه فتتركهم بغير رعاية ، وتتفرغ له وحده ، وسجنها فى قفص حديدى ، ووظفها ليجمع من ورائها ثراءه ونجاحه . وكان لا بد أن تنتهى هذه الخطوة الثانية مع « أم أحمد » كما انتهت خطوته الأولى مع « نعيمة » بالفشل والإخفاق ، لأنه أراد أن يوقف حركة الزمن ففاجأه بأن الأطفال أصبحوا شباباً ، والضعاف الذين لا حول لهم ، أصبحوا أصحاب إرادة وحول وقوة يستطيعون إيقافه وقتله بعد أن صارت أصواتهم زئيراً .

٦- أما « أم أحمد » ، هذه المرأة الخرافة ، التى تمحور عليها طموحه ، فقد اجتمعت فيها ثلاث خصال ، كمعادن المنجم التى تنتظر من يكشفها : الجمال ، والقوة ، وطيب العطاء . رآها فى المرة الأولى وقد أطلق نظراته فوقعت على إحدى الشرفات بعمارة « الدريدى » :

« امرأة باهرة الجمال ، موفورة الصحة . فخر ساجداً لهذا الجمال الربانى الأخاذ ، واضطرم قلبه بحبها ، فدق فى أرضها أوتاده [1] » .

وحرك جمالها نشاطه ، فخرج باحثاً عن عمل أمام شرفتها . ورآها فى المرة الثانية ، بعد خروجه من السجن : « فوجئ بأنها تزوجت وأنجبت أحمد » ، فاستعلت رغبته فى الانتقام من « نعيمة » لأنه ظن أنها سبب سجنه وحرمانه من امرأة الشرفة ، ورآها للمرة الثالثة وقد مات زوجها وترملت ، فتغلغلت فى نفسه قناعة بأن الله يؤيد مسعاه « ويأخذ بيده ، ويهديه أفضل السبل ، بل ويحطم ما يقابله من عقبات . وكأنه قرر أن يعوضه عن أيام الكفر اللعينة ، وأيام السجن القاسية » [2] . ورآها فى المرة الرابعة وقد تقدم إليها خاطباً : « تمددت فشغل جسدها العريض نحو نصف الردهة ، وابناها

---

(١) الناب الأزرق ٢٥

(٢) المصدر السابق ٤٠

أحمد وخالد مرتميان على صدرها السمين ، وهى مستندة برأسها على الجدار ، وتركت جسدها الطويل العريض وادياً يرعى فيه ولداها » (٣) .

حين رآها فى المرة الأولى استفزت فيه حب الحياة وإرادتها فتحرك باحثاً عن عمل . وفى المرة الثانية ، حرك مرآها رغبته فى الانتقام ، لأنه حرم منها . أما المرة الثالثة فأشعل مرآها أحلامه مرة أخرى ، بموت زوجها ؛ وإن بدا واضحاً تحول أسباب اهتمامه بها من دافع محرك لحياته إلى نهم يسعى للإيقاع بها ، واستنزافها . وهنا تبدو المفارقة بين الرجلين . . الزوج المتوفى ، والزوج القادم . الأول كان رجلاً ممتلئ الرجولة والقوة والخير ، فكان موته مفاجأة محزنة : « وما هى إلا شهور قليلة حتى فوجئ الجميع بوفاة زوج أم أحمد ، فحزن الحى كله عليه وعلى شبابه ورجولته » (٢) .

فالناس حزنت على الرجل الذى مات لأنه كان رجلاً وشاباً ، ولنا أن نتخيل ما نشاء من الصفات التى تخدم معنى « رجولته وشبابه » وما توحى به من حب الناس له ، يقابل هذه الصفات الرجل الآخر الذى سيحل محل الراحل العظيم ، وقد تقدم إليها خاطباً وهو :

« فاغر الفم ، مبتسم فى بلاهة . أسنانه البيضاء تبرق من خلال وجهه المعتم » (٣) .

فالنهم والرغبة فى استنزاف المرأة انتقاماً منها وتعويضاً عن زواجها من المتوفى ، أو تعويضاً عن حرمانه ، أو استمتاعاً بنعيمها الذى حرم منه ، هو الذى جعله فاغر الفم مبتسماً فى بلاهة لمرآها ممدوة يستحلب طفلاها من « ضرعيها » الكريمين فظهرت أسنانه البيضاء شرسة قاطعة تبرق من وجه حاد « معتم » .

---

(١) المصدر نفسه ١١

(٢) المصدر نفسه ٤٠

(٣) المصدر نفسه ١٣

٧- ولعل السؤال الذى يفرض نفسه فى« هذه المرحلة من التحول هو : « لماذا رضيت « أم أحمد » به زوجاً ، وقد رفضته أكثر من مرة دون أن تبدى له سبباً معقولاً للرفض ؟ وكان واضحاً أنها تحتقره ، وتستطيع أن توقفه عن حده بكلمة قاطعة كالسيف ، باردة كلوح الثلج مثل « نعم يا عثمان » ؛ ومع ذلك تزوجته أو وقعت فى شركه . السبب يكمن فى مناورات عثمان وقدرته على التلون كالأفعى حتى التف حولها ، وفى ضعفها أمام الإطراء : « نعم يا ست الستات . . . » .

أوقعها ، ويبدأ على الفور مشروع ابتزازها بحق الزواج . والغريب أنها استسلمت له استسلاماً كلياً أفقدها الرفض أو الاحتجاج أو حتى الإحساس بالألم ، فتحولت من إنسانة لها شعور وإحساس ، إلى « شئ » خامل ، لا تتحرك ، ولا تتكلم ، ولا تسمع أى صوت ولا نداءات أولادها الذين حرمهم من ضرعيها الأساسين ، ومن « ضروعها » التى تكونت من رضاعة أطفالها فى فخذيها وبطنها ، بعد حرماتهم من ثدييها بعد تنفيذ مشروعه الطموح للألبان الذى شارك فيه الخواجا « هتر » الذى وفد على البلاد تحت شعار الانفتاح ، يصطاد أمواله بالاتفاق مع الزوج الأنانى ، ويمد خراطيمه من ضروعها إلى معمل الألبان . حتى إذا تحول حليبها إلى دماء ، غيّر المعمل اسم إنتاجه من معمل للألبان إلى معمل للعصير .. أى عصير .. حتى عصير الدماء .

وبعد أن فقدت الأم قدراتها على الحركة والكلام والاحتجاج يبدأ التفكير فى تحريرها وتخليصها بيد أولادها الذين أصبحوا قادرين على امتلاك تحرير أمهم ، فهبّوا ثائرين دفاعاً عن الأم ، واحتجاجاً بل ورفضاً للظلم والاستغلال تحت أى مسمى ، فقطعوا الخراطيم الموصولة بأثداء أمهم وأغلقوا الباب فى وجه المستغل الظالم فأغلق كذلك المصنع الوهمى .

إن تحولات « أم أحمد » من امرأة جميلة مرغوبة ، إلى زوجة ، إلى أم

معطاءة بدا فيه فطرتها الطيبة التى لم تحجب لحظة قدرتها على التميز ، أما تحولها إلى « شئ » مستنزف ، وعجزها عن الاحتجاج ، فأمر غريب لا مبرر له . فإذا كانت قبلت الزواج من عثمان ، لأنه لوَّح لها بما يخدش سمعتها من « لغو الناس وحكاياتهم التى يختلقونها كلما جمعهم الفراغ » (1) ، فقبولها الزواج منه لا يبرر خضوعها المستسلم لزوج شره ، وهو ضعف لا يستحب ، ولا يبرره فنياً ما تحمله « أم أحمد » من إيحاءات ورمز شفّ إلى أن كاد أن يكون تصريحاً .

٨- ولعل صاحبنا قد أدرك ما فى شخصية « أم أحمد » من سلبية فعالجه بشكل أكثر صدقاً مع فنه فى شخصية « شفيقة » فى روايته الأخرى : « شفيقة وسرها الباتع » . ففى كلتا الشخصيتين سمة مشتركة هى أنهما شخصيتان لهما دلالة يقصد بها شئ يتجاوز مساحة الواقع الذى تمثلانه . ويستطيع كل منا أن يؤول أو يفسر الشخصية ، فيردها إلي معنى فى عقله . وربما يكون المعنى فيزيقياً أو ميتافيزيقى . ولكن ، تبقى الشخصية فى الفن بالصورة التى هى عليها أهم وأقوى من التفسير .

ولأن الكاتب مشغول بوطنه ، حملت الشخصية من الإيحاء ما يمكن أن يكون دالاً على بعض مراحل عذابها . فإذا كان « الاستسلام » قد فرض على « أم أحمد » تحت مسمى زائف بعيد عن دلالته هو « الصبر » والانتظار حتى يأتى الفرج من غير القيام بأى دور إيجابى ، أو عجزاً عن القيام بمثل هذا الدور ؛ فالوضع اختلف مع « شفيقة » التى يصفها الناس بأنها « عبيطة » ، وتعيش فى رعاية السيدة « أسمهان » وتقضى يومها « جوّالة » بين أهل القرية . أحياناً تطلب نقوداً فيعطوها صدقة . أصبحت « شفيقة » فجأة أمل « فرحانة » فى الإنجاب فمنذ تزوجت « فرحانة » « إبراهيم » لم تنجب ، ولذلك لم تشعر بالطمأنينة ، على الرغم من شبابها وجمالها . وهى تدرك

(1) المصدر السابق ١٧

أن « العيب » فيها ، فزوجها أنجب من زوجته الأولى « أم صابر » أولاده « صابر ، ورقية ، وشادية ، وكوثر ، ومرعى » . وتزوجها لأنه يريد أن يجدد شبابه من شبابها .

أما فرحانة ، فتريد أن تؤمِّن حياتها بالذرية . وقد دلتها إحدى النساء الضليعات فى الأمور النسائية بقريتها ، أن إنجابها مقترن بأن تستحم بماء استحمام شفيقة . وعللت لها ذلك بأن « شفيقه طاهرة » .

ومن هذه اللحظة ، أصبح مستقبل « فرحانة » ، المتعطشة إلى الاستمتاع بنعيم الدنيا ، معلقاً بحمام « شفيقة العبيطة » . والغريب أن عجز « فرحانة » عن الإنجاب ، لم يحل دون شراهة تطلعها إلى استنزاف زوجها بطلب أشياء لم يألفها أحد من أبناء قريتها :

« أريد راديوا ترانزستور أحمله فى يدى وأستمع إليه فى الغيط » . « أريد غسالة كهربائية » . « أريد جهاز تليفزيون » . « ابن لى داراً » . لقد تقطعت ملابسى وقدم بها العهد » . « بطلت موضة ملابسى » . . . إلى آخر قائمة المطالب التى تشترطها عليه متدللة قبل أن يجمعهما الفراش . جيل آخر يختلف عن جيل الزوجة الأولى التى أنجبت له أولاده ، وأقامت له بيته وحياته من عجين وخبيز وطهى للطعام . . حتى أصبحت ملابسها لا تسلم من رائحة الدخان ، وروث البهائم ، والثوم والعرق ، فتطلع « إبراهيم » إلى عطر الليل وجماله ممثلاً فى « فرحانة » . لكنها كانت ابنة زمن آخر . . مستمرة الرغبة ، عاجزة عن العطاء .

٩- والتحول الذى دلت عليه « فرحانة » لم يكن صفة خاصة بها ؛ بل كان تياراً جديداً يمثل تحولاً فى نفسية جيل جديد لانت عريكته فاستمرأ الخمول والأخذ ، وفقد الإحساس بالانتماء إلى الأرض والواجب وروح الاستمرار الحضارى المنتجة ، ليعيش منتهزاً فرص سعادة كاذبة . « فصابر » ، الابن الأكبر لابراهيم ، استكان إلى حياة العبث ، واللهو بمساعدة صديقه الثرى

«متولى » . فلما سجن الصديق ، احتار « صابر » فى تدبير ثمن لعبه ولهوه فلم يجد أمامه إلا « شفيقة » التى يحكى الناس عن حزام تلفه حول وسطها ، فيه ثروة من العملة الورقية ، لا تفعل بها شيئاً ، ولا تعرف قيمتها . فلا مانع من الاستحواذ على الحزام بالحيلة أو بالقوة ، وسيكون آمناً شر الاتهام ، لأن « شفيقة » عبيطة » . . لا تحسن الكلام . . ولا يخطر لأحد أنها تدخر ثروة تحت ثيابها البالية ، ومظهرها الرث .

بل إن التحول فرض نفسه على إبراهيم ، فهجر الأرض سعياً للحصول على كسب أكبر بالعمل فى بلد من بلاد الثراء ، يلبى به طلبات زوجه النهمة إلى « الأشياء » ، فيتمكن من رفع رأسه عزيزاً بقدرته ، بعد أن خذله عجزه المالى عن الوفاء بحاجاتها . وعاد « إبراهيم » بعد اغتراب سنتين يحمل ما يرضى زوجته « فرحانة » . وكذلك نجح « صابر » فى المحافظة على حياته اللاهية بعد سجن صديقه الثرى « متولى » ، بالإنفاق من مال « شفيقة » السليب . ولكن كلا النجاحين كان كذبا ، وكان من الضرورى أن تتجلى الحقيقة من وراء الزيف ، فكانت النتيجة مأساوية .

استعادت « شفيقة » – فى لحظة فارقة » وعيها ، وانتقمت من « صابر » ، وتكفلت المصادفة ببقية الانتقام والإجهاز عليه . وقد لمع « وعى » « شفيقة » فجأة فاستعادت وعيها فى لحظة ، تماماً كما تتوهج النيران المتولدة عن احتكاك السكين بحجر المسن وتلتقطها أعشاب جافة متعطشة فتتوهج . كانت لحظة تنبه نادرة قلبت كل خطط الإجرام وأفشلتها .

١٠– و « فؤاد قنديل » كاتب أخلاقى يصر على هزيمة الشر فى أعماله الروائية ، على الرغم من إرخائه العنان لشخصياته حتى تصل إلى أقصى مدى تستطيع الوصول إليه من اللعب والمغامرة . فى « الناب الأزرق » ، انتهى مشروع امتصاص لين « أم أحمد » إلى الفشل بعد أن ثار أولادها من أجلها وأنقذوها منه وطردوا المستغل . وفى « شفيقة وسرها الباتع » ،

أعطى « إبراهيم » الفلاح فرصته فى تحقيق ما تصور أنه طموحه من هجر الأرض والزراعة ، والسفر إلى الخارج للعمل وجلب مال أوفر ، إلى العودة بشخصية جديدة « عملية » تسأل عن الربح والفائدة فاختار امتلاك «ميكروباس» على العمل بأرضه الزراعية ، وتبادل العمل عليه مع ابنه « صابر » راضياً بكسب سريع ، غير مدرك لأهمية الأرض كقيمة للاستمرار والتواصل الحضارى بين الأجيال مما جرّ عليه الكوارث . واستطاع الكاتب أن يوازن بين طبيعتين من طبائع البشر ؛ الأولى أصيلة موروثة ، والثانية أنانية طارئة . فكما أن هناك « أم صابر » مقابل « فرحانة » ، هناك « لاشين » مقابل « إبراهيم » ولاشين هو الأخ الأكبر المتعلم المعلم المسئول المحبوب من أهله وقريته . التمس العذر لأخيه فترك الأرض التى ورثها مع أختيه « لابراهيم » يزرعها ، وساعده فى خدمتها . كما كان يقوم بدوره الرائد فى تعليم أطفال القرية تعليم من يبنى جيلاً لا من يؤدى واجباً يؤجر عليه . وهو « لاشين » رجل واع بماضيه ، متطلع إلى مستقبل مشرق ، مدرك أحوال الحاضر ومتغيراته . لذا استعان بقدر يحسد عليه من التحمل وضبط النفس والتسامح مع أخيه « إبراهيم » فى حقوقه ، ليساعده على مواجهة أعباء حياته .

ولعل نقاء شخصية « متولى » يبدو غريباً ، إلا أن تكون نموذجاً . والفن بطبيعته ضد الشخصية الأنموذج لأن النمذجة تحرم الشخصية من جوانب إشعاع هامة ؛ وإن كان تواجهها مع نقيضها قد يساعد على تكامل الرؤية . قد تكون شخصية « إبراهيم » أكثر ثراء وصدقاً ، لأنها حملت جوانب القوة والضعف البشرية ، وكانت صادقة مع نفسها فى جميع حالاتها . فإبراهيم ، حين تزوج وأنجب وبنى لبناته مستقبلهن .. إنما فعل ذلك بكده وتعبه وعرق زوجته التى شاركته حياته ، ورفعت له ولأولادها منه بيتاً آمناً . فلما أحس بحاجة إلى المرأة - بعد أن كبرت زوجته - اختار فتاة جميلة صغيرة يجد معها سعادته الشخصية . فإذا كان قد ضعف أمام متطلباتها التى لا تنقطع ، فذلك ضعف إنسانى مفهوم . ولذلك كانت صورة « إبراهيم » بقوتها وضعفها ، صورة

متكاملة ، حتى فى عنادها الذى لم يكن مفهوماً . ذلك العناد الذى واجه به « أم صابر » أم أولاده لتمزيق الأرض بين ورثتها ، واقتطاع جزء من نصيبه فيها يبنى عليه بيتاً لفرحانة .

وأم صابر تأبى بقوة وإرادة لم يعهدها إبراهيم فيها من قبل . كان عناده مفهوماً وهو يثبت لفرحانة أنه صاحب القول النافذ . وكان تصلب « أم صابر » فى الرفض خطراً هزّ ثقته فى رجولته أمام « فرحانة » ، فركبه العناد . و « أم صابر » ترى أن « فرحانة » لا تستحق أن تهدر الأرض لتبنى عليها منزلاً لفرحانة . وإذا كانت تود الانفراد بإبراهيم ، فليكن لها ذلك فى بيت إبراهيم . وستترك لهما البيت وتعيش فى « خُص » صغير على الأرض محافظة عليها حتى يأتى من يعيد إليها خضرتها وحيويتها بل وحياتها . فكان ضياع الأرض فى عرف « أم صابر » ضياع للغد . وقد صدق حدسها فضاع غدها المتمثل فى ابنها « صابر » حينما أصرّ « إبراهيم » - بالخديعة - أن يجرف الأرض . فالبلدوزر الذى جرف تربة الأرض ، حمل فيما حمل جثة ابنه « صابر » الذى أوى إليها هارباً بعد حادث سقوط « الميكروباس » فى المصرف ، ونجاته .

١١- ويميل الكاتب فى كثير من أعماله إلى تعميق الحدث الروائى « بتيمة » مستمدة من التراث « الخرافى » ، ويدخل هذا المعنى فى النسيج الروائى ، فيذوب فيه ، ويتخذ دلالة أخرى خاصة ذات علاقة بالموضوع الروائى ، كما فى تصوير المرأة المعشوقة فى « الناب الأزرق » ، وقد تمددت فشغلت نصف مساحة الردهة فى بيتها ، بينما أولادها مرتمون فوق صدرها يرضعون . فإذا به يتوسع فى التدليل على خصوبة المرأة وحيويتها وصحتها ، ويحوّلها إلى رمز للحيز المنهوب من خلال إسقاط بعد آخر لها يتسع تموجه فيشمل رمز الأرض . فما أن يرى الزوج الشره خصوبة وثراء ثدييها ، حتى ينحنى على صدرها ويرضع حتى يتجشأ ، ثم يقدم حليبها لضيوفه بدلاً من الشراب ، ثم يحولها إلى مورد حليب لمعمل ألبانه ، فيمد أنابيب شفط الألبان من صدرها إلى ماكينات المعمل . ولا ينتهى تصوره عند هذا الحد ، بل يستمر خياله فى

الابتكار . فأقام حاجة أطفالها للرضاعة ، وحرمانهم من صدرها ، ألقمت واحداً منهم لحم بطنها فتدفق الحليب وأصبح لها ثدياً إضافياً فى بطنها يجاور سرتها [1] . وكما حدث لبطنها ، حدث الشئ نفسه فى فخذيها وساقيها ، فأصبح لها أثداء إضافية تطعم منها الجائعين ، ولا تكل ، فالخير فى أى موضع منها فائض وعميم ، وهى بسماحة طبعها معطاءة خيِّرة . واستولى عثمان على أثدائها بوصلها عبر الخراطيم إلى المصنع وغزلها فى سرير حديدى سجينة مقيدة رهن إرادته التى لا تشبع .

وتحول عطاؤها إلى دم ، لأنها لم تعد تعطى بتلقائيتها السمحة ، بل بالإكراه . ولم يعد صدرها يُرضع من يحتاج الغذاء ، بل يستنزفه من يتطلع إلى الثراء الأنانى ، لذا تحول حليبها إلى دماء وموت .

سيكون من السهل القول بأن « أم أحمد » هى مصر فى مرحلة من مراحل وجودها ، حين كان خيرها يمتصه غيرها من الذين تقنعوا تحت مسميات كثيرة . والشئ نفسه يقال عن « شفيقة » ، فهى فتاة معاقة عقلياً . ترعاها المرأة الطيبة « أسمهان » ، ولا تثير اهتمام أحد من سكان القرية بحضورها أو غيابها . ولكنها تتحول فجأة إلى بؤرة الأهمية ، فتكون العلاج الشافى للمرأة العقيمة ، والفرج للشاب الطائش الذى يبحث عن المال . وندهش عندما نجد مع هذه الفتاة الفقيرة المتخلفة مفاتيح السعادة لطالبيها من خصوبة أو ثراء ، برغم رثاثة حالها وفقرها . ولكنها فى لحظات نادرة خاطفة ، يتوهج وعيها فينتقم . وتكفيها تلك اللحظات القليلة من استعادة الوعى لتثأر لنفسها وتهزم طغيان العابثين بها . فمثل هذه الشخصيات تثرى العمل بما تحمله من ثراء التصور وخصوبة الإيحاء .

١٢- وهناك « الجمل » الذى يقف الأخوين « لاشين وإبراهيم » من أمره على طرفى نقيض هو جزء من ميراثهما عن أبيهما ، ولكنه الجزء « المقيَّد» الموقوف بوصية من الأب أقرب إلى الأمر « إياكم وبيع الجمل أو إهماله » . صارت الكلمة أمراً واجب النفاذ على الرغم من ضيق إبراهيم بمسألة علفه ،

---

(١) شفيقة وسرها الباتع ٤٤

وعدم فائدته له فى الزراعة ، بينما يتنشى « لاشين » لمرأى الجمل كأنه يرى فيه قطعة من تاريخه الخاص ، وتاريخ أسرته ، وكأنه يقف بعلو رأسه يتحدى الزمن :

« كان « لاشين » يبحث عن الشيخوخة فى ملامحه فلا يجدها ، هل تغيرت قسمات وجهه ؟ هل ذبلت عيناه ؟ هل تهدل فكه ؟ هل فقد إحدى أسنانه ؟ ويجيب : لم يطرأ أى تغيير . . فالجمل هو الجمل منذ أكثر من عشرين عاماً » (١) . كأن الجمل هو مرآة تأملاته فى ماضيه . أما إبراهيم - بنظرته العملية - فيرى الجمل لا فائدة منه ولا مانع من بيعه . وأمام إصرار « لاشين » على عدم بيع الجمل ، وإصرار « أم صابر » على عدم بيع الجاموسة والجمل ، يضطر إبراهيم إلى قسمة الأرض ، وبيع جزء من نصيبه ، وهكذا يتفتت الميراث ويضيع شظايا صغيرة .

وينتاب « لاشين » القلق على الميراث الذى ينوى إبراهيم تبديده ، فيرى فى منامه غضبة احتجاج « الجمل » وثورته ، وتخرج من شدقيه رغوة الغضب ، ومن عينيه ينفجر بثران من لهب . ويحاول الإخوة اللحاق بالجمل قبل أن يصل إلى المزلقان المغلق لمرور القطار السريع - ولكل واحد هدف من إنقاذه - لكن الجمل كان قد عبر المزلقان ، وسحقه القطار ، وأغرقت دماؤه الأرض .

فالجمل ، الذى هو رمز دائماً للتحمل والصبر ، اتخذ فى هذه الرواية معنى آخر فيه عظمة الماضى وعزته ، فالجمل عال « كأنه جمل فوق جمل » (٢) ، وهو يسير فى أناة وثقة ، ويوزع النظرات على الجانبين فى تيه وعزة ، ويمشى بحركة مهيبة يرفع ساقاً ويخفض ساقاً . يرتفع فى خفة ، وينبسط على الأرض فى حنان .

ومع أن الرواية ربطت الثروة الموروثة برمز الجمل فى الارتقاء والسمو ، تزامن مع رفعته معنى آخر هو عدم مناسبته لواقع الحال ، فكان التفكير فى التخلص منه وبيعه أفضل من الاحتفاظ به على مضض ، وإن اختلفت الأهواء والرؤى .

* * *

(١) شفيقة وسرها الباتع ٣٤   (٢) المصدر نفسه ٣٣

الفصل الرابع
الرمز والدلالة الأسطورية

(١)

من المعروف أن الكثير من الأعمال الأدبية غنى بالرمز حتى خارج دائرة الأدب الرمزى ، وهذه الرموز لها مدلولات إيحائية ترتبط باللاشعور . ويرى فرويد أن الرمزية خاصة من خواص التفكير اللاشعورى وتفكير الشعب بنوع خاص ، فهى موجودة فى أغانى الشعب وأساطيره ورواياته المتوارثة ، بل وفى التعابير الدارجة والحِكَم المأثورة والنكات الجارية [(١)] وهى فى هذه الأنواع أكثر بكثير مما يجرى فى الحلم . ومن المعروف أن الحلم يستخدم الرمز من أجل تصوير الأفكار الكامنة تصويراً مقنعاً . ومن هذه الرموز الأسلحة والعصى وجذوع الشجر رمز عضو التذكير ، ومبرد الأظافر رمز الاحتكاك ، والعلب والصناديق والأدراج والدواليب والمواقد رموز للرَحِم ، والغرف رمز للنساء ، والغرف المتتالية رمز لدار البغاء ، والمرتفعات والدرجات والسلالم صعوداً أو هبوطاً رمز للجماع ، والثعبان رمز للرجل [(٢)] . ولهذا يؤكد فرويد أن الحلم وإن كان فقيراً فى نحوه فهو ثرى فى بلاغته [(٣)] ، وكذا الرمز .

وفى العمل الأدبى هناك عنصر أساسى هو شخصية المؤلف [(٤)] ، وهو يوظف قدراته التخيلية فى تجسيد الشخصيات والمواقف ومشاهد الصراعات الأساسية . وهو بطبيعة الحال يستخدم إمكانياته الشخصية ، كما يستخدم كذلك تلك الإمكانيات المختزنة عبر الأجيال فى الوجدان أو اللاشعور الجمعى . وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن الأديب يصطنع الأسطورة على نحو أرقى

---

(١) سيجموند فرويد ، تفسير الأحلام ، ترجمة مصطفى رضوان ، ص ٣٥٨ ، وعقدة أوديب لباتريك ملاهى ، ص ١٠٢ ، فى الأسطورة وعلم النفس .

(٢) تفسير الأحلام ، ص ٣٦٣

(٣) نفسه ، ص ٣٥٠

(٤) أدموند ولسون ، قلعة أكسيل ، ص ١٤٣

وملائم لمعطيات وثقافة عصره ، أو أن الأديب يقوم بعملية خلق أساطير جديدة باستخدامه رمزية خاصة . والأديب الحديث فاق الأديب الرومانسى والرمزى فى إقباله على الميثولوجيا [١] واصطناع الرمز حتى أصبحت عبارات الأدباء المحدثين كأنها امتداد للتاريخ ، كما يومض فيها الرمز وميضاً محيراً يكون مفتاحه دائماً فى العودة إلى الجذور الميثولوجية .

والأسطورة لا يمكن استغلالها إلا بفضل كاتب كبير يفهم مغزاها أو الكاتب الذى يصنع الأسطورة . وليس هناك قاعدة خاصة لاستخدام الأسطورة سواء كانت إقليمية أو كونية [٢] ، فالأساطير من ناحية هى علم وهى مزروعة من الله : الأجداد ورؤاهم التى ورثوها أحفادهم على مر الأجيال ، ومن ناحية أخرى يمكن أن تحمل خصائص إقليمية . ولكنها قد تختلف فى مسمياتها وتتفق فى مضمونها كما فى أسطورة تموز البابلية وديونيزوس الإغريقية . وأوزيريس المصرية . لأن كل هؤلاء صناع أساطير فعناصرها موجودة ولكنهم يعيدون تشكيلها .

وكذلك التشابه الذى يظهر بين حوريس فى الأسطورة المصرية رمزاً للخلاص أو المخلص ، وهرقل الإغريقى البطل ، وخزيسسبا الإيرانى المنقذ والمسيح . فالأدباء ينهلون من الأساطير بغض النظر عن موطنها . على أنه يجب أن يتفهم الكاتب أوجه الاختلاف بين أسطورة هندية وأسطورة يونانية وأسطورة فينيقية وأسطورة فرعونية . فإذا استطاع الكاتب أن يفهم الموقف المعاصر ثم يذيبه فى شبيهه الأسطورى يكون بهذا قد أعطى الصدق والتلقائية فى عمله [٣] فالكاتب لن يرتد بنا إلى العصور البدائية ، ولكنه يؤكد معرفته بالحياة عن طريق معرفته بنفسه . ومن أساليب معرفة النفس التعامل بالتفسير

---

(١) دراسات فى النقد الأدبى ، ص ١٧٧

(٢) نفسه ، ص ١٧٨

(٣) نفسه ، ص ١٧٩

الأسطورى باعتباره أقرب تفسير لأنه يرتبط بالأعماق أو باللاوعى الجماعى كما قال يونج [1] .

ويرى « فيكو » أن الأساطير شكل من أشكال معرفة الواقع سبقت المنطق والتعليل العقلانى ، باعتبار أن تطور البشرية منذ نشأتها البدائية حتى بلوغها مدارج الحضارة قد مر بثلاثة عصور شبيهة بتطور الإنسان من طفولة وصبا أو شباب . وهذه العصور هى عصر الآلهة وكان نظام الحكم فيه كهنوتياً ويغلب عليه الحس ، ثم عصر الأبطال ونظام الحكم فيه أرستقراطى ويغلب عليه الخيال ، ثم عصر الإنسان والحكم فيه إما ملكى أو جمهورى ويغلب عليه طابع العقل [2] . فكان عصر الأسطورة هو طفولة الحياة الإنسانية ، ولأن خيال البدائيين كان خصباً فقد عللوا جميع الأشياء المرتبطة بالسماء والأرض والبحر ، كما عللوا وجود الآلهة الأخرى . وبعد أن تقلص الخيال وفقد خصوبته ظهرت القدرة على التجريد واستخلاص الرمز ، ولهذا يمتاز الرمز بأنه إنسانى . والتجارب الإنسانية مهما طال الزمن لا تنقرض ، بل تظل مختبئة فى الوعى الإنسانى متحفزة للظهور على السطح عندما تجد المثير ، فتقفز كل مختزنات الأعماق منذ العصر الحجرى إلى السطح وتتشكل كل العناصر المكونة للمعرفة الإنسانية منذ أقدم العصور فى عدة أشكال تتناسب مع ما استطاع العقل أن يصل إليه من تحضر ومعرفة .

فإذا كان الإنسان قد وصل بفضل الإيمان ، والأديان ، والعقل إلى أن الآلهة لا وجود لها فإنه لم يستطع أن يسقط وظائفها السيكلوجية فأصبح اللاوعى يترجم هذه الوظيفة فى الشبق الجنسى والميل إلى العنف والتحطيم والتدمير

---

(١) السابق ، ص ١٨٢

(٢) « ألف . مجلة البلاغة المقارنة » مقال « منطق الشعر ، وتحولات حول الصور البلاغية ووحوش الميثولوجيا والتحولات الشعرية ، جان باتيستافيكو ، ترجمة سلامة محمد ، ص ٣٦ ، العدد الأول ، ربيع ١٩٨١ « ألف » .

والحروب - التى هى فى جوهرها ضد التحضر - وبهذا يواجه اللاوعى كل ما استحدثه العقل ، وهو بطبيعته ضُد الموروثات الإنسانية اللاعقلانية التى هى ميراث الإنسانية المعرفى .

فالعقل البشرى بهذا المعنى يحتوى على بقايا قديمة جداً قِدَم الإنسان ورواسب من تاريخ وتطور البشرية الطويلين ، وترقد فى اللاشعور صور بشرية بدائية عامة هى أقدم وأعم وأعمق أفكار البشر . وهى ما يسميه يونج النفس الجماعية على الرغم من وجود النفس الأخرى غير الموروثة التى تنشأ من تجربة الإنسان ذاته فى الحياة وخبراته ومعارفه التى يتلقاها بطرق المعرفة ووسائلها الكثيرة . وهذه النفس التى تشتمل على الأفكار المكتسبة فتنتصر أحياناً وتعرف ، أو تهزم أحياناً وتعجز عن الاكتشاف والتنوير ، نجد النفس الجماعية جاهزة لإعطاء التفسيرات المطلوبة بشكل ما من أشكال التعبير سواء بالرمز فى الأحلام أو الإيحاءات التى تتطرق إلى ذهن الإنسان دون أن يبذل جهداً فيها . وذلك لأن اللاشعور باعتباره الأساس التاريخى للنفس يحتوى بشكل مكثف على جميع الآثار المتعاقبة التى حدثت منذ عصور ما قبل التاريخ تلك التركيبة النفسية الغامضة للإنسان .

على ضوء هذا الرأى يمكن أن نحاول البحث عن المكونات الأسطورية فى الرواية العربية على اعتبار أن الرواية الحديثة إن هى إلا عملية إعادة صياغة لتلك الأفكار الكامنة فى لا وعى الإنسان وتفرض عليه وجودها .

وربما يكون التعرض للأعمال الأدبية ذات الدلالات الرمزية أمر صعب لأنه يتطلب من الباحث أن يقوم بدورين رئيسيين قبل التعرض للعمل بالنقد هما محاولة فهم الرموز ، وتفسيرها ، ثم تحليل العمل الأدبى على ضوء هذا الفهم . فإذا كان الرمز مرتبطاً بالأسطورة زاد الأمر صعوبة لأنه يقتضى إدراكاً كاملاً لكل ما يتعلق بالعمل من أعماق أسطورية ، ومعرفة ما يقصده الكاتب من استخدام الدالات الأسطورية فى العمل الأدبى .

ورواية « فساد الأمكنة »[1] أحد الأعمال الأدبية الصعبة ، ولكن صعوبتها لا ترجع إلى عمق الرمز أو غموضه أو صعوبة إدراك ما يهدف إليه . ولكن الصعوبة تبقى مع ذلك فى إدراك جوانب أخرى منها التفريق بين الواقع والرمز. أين ينتهى الواقع ؟ وأين يبدأ الرمز ؟ . تلك هى المشكلة . ومن البدء نجد أنفسنا أمام جو غريب فنفترض أنه لا بد أن تكون له دلالات خاصة، ثم نفرق فى تفصيلات واقعية فنتصور أن الصعوبة نجمت عن عمليات الترتيب أو عدم الترتيب فى سرد أحداث الرواية . فنعود إلى ترتيبها لنجد أننا أمام أحداث روائية واقعية كتلك التى نتعرف عليها فى أعمال كثير من الروايات التى تتناول المدن أو الريف ، وكل ما يعطى هذه الرواية نكهتها الخاصة أن ميدان الأحداث فيها يدور فى الصحراء بكل ما تحمله الصحراء من غموض وخطر واستفزاز للمشاعر الإنسانية التى تبلدت فى أجواء الحياة المدنية .

* * *

(٢)

« نقولا » أياً كان أصله ذهب إلى « الدرهيب » . ذلك الجبل الأشم فى صحراء مصر الشرقية ليكتشف الذهب ويستخرجه . فتحدث له مجموعة من الأحداث الهامة التى تنتهى به نهاية مأساوية ، بينما يتحول استخراج الذهب إلى استخراج مادة التلك فتحشو جيب أحد الأثرياء المصريين بتحويلها إلى مستحضرات للتجميل .

هذه الأحداث التى يحكيها المؤلف فى الرواية ، والتى قد نرى من خلالها « فساد الأمكنة » ، رواية ككل الروايات مع اختلاف فى اختيار المكان . نعود فنعمق النظر فيها فنجد أنها ذات دلالات رمزية البيجورية نخطئ كثيراً إذا ما توقفنا عند سطحها الساكن الخادع . والكاتب يشترك بعملية الخداع مرتين .

---

(١) صبرى موسى ، فساد الأمكنة ، دار روز اليوسف ، الكتاب الذهبى .

الأولى عندما يقدم لنا وصفاً جغرافياً للمكان الذى ستدور فيه الأحداث ، مما يوحى بأن ما يحدث أمر شديد الواقعية ، أو هو عملية تسجيل لأشياء وقعت، والمرة الثانية عندما يستخدم أسلوباً تقريرياً يحدد فيه الأشياء تحديداً دقيقاً لا يترك للخيال أدنى فرصة للتصور ، ولا للعقل أى محاولة للتفسير . ولكننا بإعمال الذهن ، ومع انسياب الحدث الروائى ، وباستخدام ملكة الربط وفكرة العلاقات ، ندرك أن الطريقة التى اصطنعها الكاتب ، كانت محاولة للإمساك بخيوط كثيرة صعبة أريد منه أن يخلقها على مساحة محدودة من الأحداث والزمن .

هكذا تخرج الشخصيات من أسر السرد والتقرير لتقدم نفسها متجاوبة متلاقية حيناً منصرفة متنافرة حيناً آخر . ولهذا نعود إليها مرة أخرى لنكتشفها غير قانعين بهذا الهدوء الذى يكاد أن يصل إلى درجة الجمود على سطح الأحداث . لننفذ إلى أعماقها فنجد حياة كاملة وصخباً . بل نجد صراعاً وتوترات كثيرة ، وما الحكاية الأساسية فى هذه الرواية إلا مناسبة اجتمع فيها كل هذا الحشد الكبير من المتناقضات .

* * *

(٣)

لا بد إذن أن ننفذ إلى الأعماق ونحاول أن نسأل كثيراً . . لماذا يقول المؤلف هذه العبارة ؟ وماذا يقصد من تلك الإشارة ؟ فربما ندرك أن عملية السرد إنما هى إلقاء دقيق لدلالات تحتاج إلى جهد كبير لكى ندركها ، هذه هى الخريطة التى قدم المؤلف على مسرحها هذه الرواية :

أولاً : نيقولا الذى لا وطن له . . مهندس التعدين الأوروبى الذى اكتسب سمرة غامقة أصيلة من الصحراء ، ينحدر من أصل روسى أو على التحديد قوقازى . ترك أباه المستقر فى « اسطنبول » وتابع تجواله حتى التقى بـ « إيليا » الكبرى . الفتاة الإيطالية التى تنحدر هى الأخرى من أصل قوقازى ، وتعيش

مع أبيها فى إيطاليا . وبعد زواج قصير العمر أنجب منها « إيليا » الصغرى ، وتابع تجواله . وعجزت إيليا الكبرى عن تثبيته فى الأرض . فقد كان النداء أقوى منه ، وهو نداء غريب انبعث من قبائل تعيش فى الصحراء هى كذلك من نفس الجذور القوقازية التى خرج منها نيقولا . ووصل النداء على لسان مهندس التعدين الإيطالى « ماريو » الذى ألقاه إلى نيقولا على الشاطئ الإيطالى ، فاستجاب له وترك الزوجة والابنة إلى الصحراء عند قبائل « البجاة » أقدم شعوب أفريقيا الذين جاءوها من آسيا . أقارب نيكولا وأصهاره القدامى ، الذين يرجح الرواة أنهم فى الغالب من سلالة « كوش » ابن حام ، الذين هاموا على وجوههم بعد الطوفان . كانوا وثنيين إلى أن جاء الإسلام فاعتنقوه ، لكنهم ظلوا على بداوتهم ولغتهم ليكونوا جديرين بذلك العناد التقليدى المشهور عنهم . فعلى الرغم من قسوة الحياة فى الصحراء وجدب الوديان معظم الحول وجفاف الآبار ، إلا أنهم ظلوا لاصقين بصخور هذه الجبال فى إصرار يتكاثرون فيها وينغمسون إلى فروع وقبائل منها البشارية والعبابدة والبوجوس وبنو عامر »[1] .

ثانياً : ضريح الصوفى أبى الحسن الشاذلى بالصحراء الذى يشهد المريدين إليه مرتين كل عام تعيش العصافير على نوافذه الممتلئة بأعشاش العصافير ، ولا تعرف من أين جاءت إلى هذا القفر رغم أن المكان لا يسكنه إلا ضوارى الصقر والنسر ، ويأكل فيه النمر الذئب الذى يكون قد نفق من شدة الجفاف .

دالة أخرى على النجاح الذى حققه الشاذلى بل الفشل الذى وصل إليه نيكولا .

ثالثاً : (كوكالوانكا) .. الجد الأكبر لقبائل البجاة ، الذى أمضى عمره فى كهف عميق بالجبل الأبيض . يصلى للمكان ويتعبد « حتى تحول جسمه

---

(١) صبرى موسى ، فساد الأمكنة ، ص ١٦

بفعل الزمن وكثرة العبادة إلى صخرة من صخوره ، بينما انطلقت روحه تحفر القمم وتفجر منها ينابيع الماء لتنشئ لها غابة فى الوادى تحتويها » [1] .

رابعاً : « إيا » الذى ربطه بنيكولا رباط غامض . سبط أحد الأولاد الذين كانوا ينقلون الخواجات عبر الصحراء من مرسى علم إلى الدرهيب [2] .

خامساً : « عبد ربه كريشاب » .. المولود فى بطن من بطون كريشاب الذين هم من عبابدة الصحراء ، وانحدروا إلى الحواف الساحلية للبحر الأحمر . يحمل فى قلبه ثأراً خاصاً أقسم على أخذه . هو قتل عروس البحر، تلك الجنية المسحورة التى لا تشبع أبداً ، نصف المرأة نصف السمكة التى أغوت ثلاثة أفراد من عائلته : ولد عمه وولد خاله ، وأخاه . بهرت عيونهم باضاءاتها القوية المفاجئة على سطح الماء ، وشعرها الطافى اللامع الذى يتموج فى السكون كنغمة فطرية . والتقاها عبد ربه كريشاب ، وفزع منها . لكنها لم تكن حية . كانت طافية على سطح الماء بعد أن قتلها تفجير الباحثين عن البترول فى قاع الماء .. وكانت فرصة عبد ربه كريشاب بعد أن استجمع أشتات نفسه الفزعة ليربطها فى مؤخرة سفينته ويعود بها منتصراً مزهواً مدعياً بطولة قتلها . مأساة أخرى .

هذه هى الدالات التى قدمها المؤلف على خريطة روايته ، وشكلت الجانب المتعلق بالأسطورة فيها . وهو الجانب المقابل للجانب الواقعى فى الرواية الذى يمثله حفنة من رجال الأعمال وطالبى الثراء ، والباحثين عن المغامرة يمثلهم الخواجه أنطون وخليل بك ، وامرأة مستهترة ومهندس إيطالى ، وباشا طموح ، وملك يبحث عن مشهيات تجدد رغباته الجنسية وتزكيها بطفلة جميلة وأطباق الاستاكوزا المغذية وجو الصحراء الساحر .

---

(١) السابق ، ص ٢٨

(٢) انظر ، ص ٦١

(٤)

إذا حاولنا تفسير الدالات التى قصد المؤلف إيرادها ، ومعرفة دور كل منها فى البناء الفنى للرواية ، يتعين علينا أن نبدأ ببطلها الذى لقبه المؤلف بلقب «المأساوى » نيكولا ونحاول أو نفهم دوره فى هذا البناء فى حدود المعطيات التى أمامنا . هناك قصد فى خلق نيكولا القوقازى شخصاً ذا طبيعة محبة للسفر هو إيصاله إلى جذوره عن طريق ذلك النداء المجهول الذى حمله المهندس « ماريو » الإيطالى وصحبه فترة ثم تركه . بل إن محاولات تحذير نيكولا فى الصحراء اتخذت طرقاً عديدة كان أشقها ذلك الحدث الختامى الرهيب الذى أدى إلى سجن « ايليا » الصغيرة ، ابنة نيكولا ، حية فى الكهف بأحد ممرات الدرهيب باحثة عن أبيها الذى غاب منذ أيام ، فتفاجئها الصخرة ، تسقط أمامها فتحبسها حية داخل الكهف ، وعبثاً تحاول أن تهبش الصخرة بأضافرها الجذابة الملونة دون جدوى [(١)] . وبين الحدث الأول والحدث الختامى الأخير تتضح الرؤية الكاملة المصطخبة فى الأعماق .

إن الحياة تستمر بالإخصاب والتلقيح ، والرواية تقدم لنا الخلق الميثوبى لأسطورة الخصب ، فالكاتب يخلق أسطورة لا يحكيها . الجبل الجماد شهوة جامحة لنيكولا ، كما أن ابنته « إيليا » الصغرى كذلك شهوة جامحة للجبل . نيكولا « يتحسس الجدران البكر مختبراً طراوتها محدداً بالطباشير الأبيض علامات لعماله ليثقبوها بآلاتهم ويحشرون فى بكارتها متفجراتهم » [(٢)] . كأنه فعل جنسى من أفعال الإخصاب . ونيكولا يخصب الجبل « وما انزلاقه فى رحم الجبل إلا سعى دؤوب لزرعه وإيلاده » [(٣)] .

---

(١) انظر فساد الأمكنة ، ص ١٥١ .

(٢) نفسه ، ص ٧٣ .

(٣) نفسه ، ص ٧٣ .

وربما يكون من الغريب أن يضع نيكولا ابنته والجبل على نفس المستوى ، ويصفهما بنفس الصفات . فهل الجبل هو الجبل ، والابنة هى الابنة ؟ أم أننا أمام أشياء ذات مغزى آخر ؟ إن نيكولا يوضح الأمر بتساؤل آخر : « هل أنت يا نيكولا من كنت من قبل ؟ » [1] والتساؤل يتضمن الجواب فى طياته ، بل يسبقه بكلام عن القرابة الخفية بين الكائنات إيماناً منه بوحدة الوجود : « كل ما على الأرض ممتد فى الأرض . . وهو خارج منها وعائد إليها . . إذ أن كل ما على الأرض دائم التحول والتبدل والتغير » [2] وأعظم دليل على هذا المرحوم علبة الجد المقدس الذى تحول من كثرة العبادة إلى صخرة .

* * *

(٥)

نحن أمام نظرة شمولية للكاتب تؤمن بوحدة الوجود ، وعلى أساسها يمكن تفسير الرموز الكامنة فى الرواية . تلك الرموز التى تؤكد حلول الإنسان فى الكائنات بإرادته أو بالصدفة ، بإرادته كما حدث للمرحوم علبة ، وكما حاول نيكولا نفسه أن يتجذر فى الجبل ويتيبس . وبالصدفة كما حدث « لايليا » الصغرى التى كان يجب أن تحمل دماً ملكياً رفيعاً فى رحمها لتخرج من دائرة البشر إلى دائرة أنصاف الآلهة ليكون لها شرف الالتقاء بالجبل الذى يتربع على قمته الجد الأكبر « الصخرة » المرحوم « علبة » . وارتوت « ايليا » الصغرى جنسياً بالجماع الملكى ، فإذا بأبيها يقدم حصاد هذا الجماع قربانا للكائنات الضارية المتوحشة لكى يتوزع ذاك الحصاد فى جوف كل الكائنات فيتحقق بواسطته التقارب الحلم بينه وبين العالم . أو ترتفع المرأة من مصاف البشر إلى أنصاف الآلهة نتيجة لجماعها مع الملك ، الذى يحمل معنى أعلى من مستوى البشر ، فقد عجز الإنسان العادى معها أن يسكت نداء الشهوة عندها ، ونام

---

(١) السابق ، ص ٦٠

(٢) نفسه ، ص ٦٠

متهالكاً ذليلاً أمامها ، بينما كانت هى على الفراش الملكى مذبوحة ، عندما كان الملك هو الذى يضاجعها . فكان الجماع الملكى إعداداً خاصاً لايليا الصغيرة التى ستقوم بدور خالد فى الجماع مع الجبل الصخر الذى يولدها الخير والنماء . بل إن هذه الرغبة الجامحة فى التوحد مع الكائنات من أجل الإخصاب تتمثل فى الصورة التى لم يستطع « نيكولا » أن يتمثلها إلا فى الحلم ، وظل يعاقب نفسه على تمثلها ، أو ظل وعيه يعاقبه لأنه تجاوز حجاب « التابو » . إنها اللحظة التى اشتهى فيها « نيكولا » ابنته إيليا . ومع أنه فى اللحظة التى اشتهاها فيها كان خارجاً من أسر ذاته ، باحثاً أو سابحاً بمخيلته فى جذوره ، بالقرب من والده فى حمام تركى أملاً فى البراءة . . أو بجوار ايليا المرأة الدائمة والأبدية تلك التى ليست أمه ولا زوجته ولا ابنته فذاب فى الوهم وعاشه بحرارة ونشوة »[1] إلا أن عقله الواعى لم يستطع أن يتقبل فكرة اشتهاء الابنة ، فعاقبته السماء عقاباً قاسياً ، أن تسلب رجولته . حدث ذلك عندما حاول الهروب إلى البحر سباحة إلى جبل فى الماء تعيش حوله القروش وتتوالد ، فخرج الرجال لانقاذه ، ونجحوا أخيراً فى ذلك ، ولكن قرشاً كان قد أنشب فكه فى ظهره فجرحه جرحاً أودَى برجولته رغم أن الحياة قد كتبت له بعده .

كانت محاولة الانتحار ، فى عرف الناس ، أو التوحد مع الكائنات بمنطق نيكولا ، فاشلة لأسباب كثيرة ، فالنداء الذى استدعى « نيكولا » من التجوال كان صحراوياً ، والغاية التى جاء ليحققها هى إخصاب الجبل . لذلك أنقذ نيكولا وأعيد إلى الصحراء حيث يجد مبرره الطبيعى لممارسة وجوده . ولكنه فشل ، بفقد رجولته ، فى إخصاب الجبل ، والتوحد معه كما فعل « علبة » لأنه لم يكن يملك الأهلية لذلك . فنفسه لم تصل إلى مرحلة الشفافية التى يعرفها الصوفيون ويتحدثون عنها . وهو نفسه يفسر فشله بقوله :

---

(١) السابق ، ص ١١٩

« أتريد أن تجاهد نفسك وأنت تغريها بالشهوات حتى تغلبك ، ألا فقد جهلت ، فالقلب يسقى بماء الطاعة . فلا تكن كالعليل يقول لا أتداوى حتى أجد الشفاء ، فيقال له لا تجد الشفاء حتى تتداوى بالجهاد ، ليس معه حلاوة ، ما معه إلا رؤوس الأسنة . فجاهد نفسك .. هذا هو الجهاد الأكبر » (١) .

وهنا يأتى التبرير للدالة الخاصة بالصوفى أبى الحسن الشاذلى الذى أقيم قبره فى الصحراء وسط الوحوش الضارية التى تتغذى على جيف موتاها جوعاً وظمأ ، فقد نجح الصوفى فى التوحد مع الكائنات بالتدريب والمراس وشفافية النفس . فأصبح قطعة من الصحراء يفيض فيها من خيره ، ولذلك نجح فى تخصيب الصحراء بالماء « البئر المجاور لقبته ماء عذباً مستساغاً (٢) وقد كان ماء البئر مراً فتفل فيه الشاذلى فأصبح ماؤه عذاباً . هكذا نجح أبو الحسن الشاذلى فيما فشل فيه نيكولا فعجز عن تخصيب الجبل ، لأنه عجز عن التوحد معه رغم محاولاته المستمرة . وهذا هو الفرق بين الصوفى الذى يثرى تجربته بالجهاد الروحى ، والعالم الذى لا تعنيه إلا المعرفة العقلية « كانوا جميعاً يحلمون بالذهب بينما نيكولا مبهور يحلم بالمعرفة فى بحر التجوال » (٣) .

* * *

(٦)

إن البناء الأسطورى فى هذه الرواية يتخذ طرقاً متعددة ، ويقوم على مزيج رائع من الحكاية الخرافية وحكاية البطولة والأسطورة الكونية والفابوك والحكاية الشعبية وحكايات الحيوان ومؤثرات حديثة يفسرها علم النفس تفسيراً مختلفاً . أليس تحول الجد الأكبر المرحوم علبة المقدس الذى تحجر من كثرة تعبده للمكان . والمعروف أن بعض المفكرين القدامى مثل (طليمنت الاسكندرى)

---

(١) السابق ، ص١٣٦

(٢) نفسه ، ص ١٣٥

(٣) نفسه ، ص ٢٣

يقول : (إن الآلهة التى تعبدونها كانت بشراً يوماً ما)[1] . ولعل قصة « عبد ربه كريشاب » مع عروس البحر مثل جيد لمكونات الحكاية الخرافية المختلطة بحكاية البطولة تتمثل فى ذلك الكائن الغريب نصف السمكة نصف الإنسان ، ذى الجسم الضخم . عروس البحر تغرى الرجال بشعرها الذهبى الطافى اللامع ، وإضاءاتها القوية التى تظهر حيث لا يتوقع أحد أن تظهر ، فتأسر واحداً من الرجال ، ودائماً « تأخذ من الرجال أوسمهم »[2] وكل من تطلبه العروس السمكة لا بد أن يستجيب ، لا يفلت منها أحد . وهنا يكمن دور كريشاب فى الرواية . إنه يريدها ثأراً ، لذا يجب أن ينتصر عليها . ولعل هذه الرغبة فى الانتصار رمز للرجولة التى ترفض الهزيمة أمام امرأة . لكن عبد ربه كريشاب يفزع فزعاً شديداً عندما يلتقى بها ذات ليلة عند جزيرة الزبرجد فى وسط البحر الأحمر . فهو لم يكن يتصور أنها ضخمة إلى هذا الحد ، ولم يكن يتصور أنه ضعيف خوار إلى هذه الدرجة . وعندما رآها تمنى لو أنه لم يرها ، ولذا انتابته حالة من الذهول المفاجئ ، تلتها محاولته للخروج من حصارها . كان الأمر يبدو غريباً وهو يتراجع أمامها نحو شاطئ الجزيرة ، وهى تتقدم نحوه بثبات وإصرار . هى تريده هو . وفى اللحظة التى يصل فيها « عبد ربه كريشاب » إلى قمة الفزع ، تنفرج الأزمة إذ يكتشف أن عروس البحر ميتة ، وأن الساعية إليه إن هى إلا جثة تحملها الأمواج . هى ميتة ، ولذلك هى قبيحة . وتزعجه فكرة قبحها لوهلة ، لكن عقله الذى فكر بسرعة وجد فى موتها فكرة إنقاذه مع تحقيق الحلم والبر بالقسم الذى قطعه على نفسه ليقتلنها ثأراً . وها هى أمامه ممددة جثة بلا حراك ، وكل ما عليه أن يفعله هو أن يعلقها بمؤخرة سفينته ويسحبها إلى الشاطئ ويشهد الناس على

---

(١) ك . ك . راتفين ، الأسطورة ، ترجمة جعفر صادق الخليلى ، ص ١٥ ، منشورات عويدات ط (١) ١٩٨١

(٢) السابق ، ص ٨٨

بطولته ووفائه بعهده . لكنه وسط هذا الزهو الذى لم يوقت له بدقة ، يسقط فريسة لإرادة عليا لا يملك لها رفضاً ، ففى حشد يضم علية المجتمع وعلى رأسهم الملك يؤمر أن يضاجع عروس البحر ، وبعد جهاد مكتوم مع نفسه ، يرقد فوقها ويبكى . ثم ينام نوماً عميقاً [1] يستيقظ منه وقد فقد توازنه وأصيب بمس ، فيهيم على وجهه فى الصحراء مخزياً خائراً لا يدرى عنه أحد شيئاً .

إن مأساة عبد ربه كريشاب لا تكمن فى أنه ضاجع عروس البحر ، بقدر ما تكمن فى إحساسه باحتقار ذاته لأنه صنع بطولة كاذبة وضاجع ميتة . أما بطولته الكاذبة فلأنه لم يصطد عروس البحر بل لقيها ميتة بفعل تفجير الديناميت فى قاع البحر [2] بحثاً عن البترول ، ولهذا لم يحتمل الكذبة فأصيب بالمس الجنونى وهام فى الصحراء يضرب شباكه فى الرمال ويجمعها ضائقاً بها لأنها لم تصطد شيئاً .

* * *

---

(١) انظر ، ص ١٠٢

(٢) نفسه ، ص ١٤٧

الفصل الخامس
التوازن بين الروائى والملحمى

الطريق الصعب إلى الهدف العظيم
الصياغة العصرية لأسطورة البحث عن سر الخلود

أولاً : ملاعيب على الزيبق

(١) اختلف الكتاب الروائيون فى الاستفادة من الجذر الأسطورى باختلاف نظرة كل منهم إلى الأسطورة وفهم دلالتها وتفسيرها ، وباختلاف توجه الكاتب أيديولوجياً ، وبما يقتضيه جانب آخر يتصل بفنية الرواية وتقنيتها عن كيفية الكتابه وبناء العالم الخاص للكاتب وإبداع شخصياته وتحريكها فى إطار الحدث الروائى ، أو ما يمكن أن يكون إعادة توظيف وتفسير وفهم للأسطورة . وكما يرى « جريماس » أن أي محاولة لفهم الأسطورة وتفسيرها لا يمكن أن يتم فقط باكتشاف الملامح الشكلية لها - وهذا تجاوز لبروب - كالوظائف والاختبارات والخصائص الأخرى للبطل ، وإنما يتم بتعليل الدوافع لمثل تلك الوظائف وعلاقتها بعضها بالبعض الآخر . وبعبارة أخرى لا بد أن يقترن تحليل بشكل الأسطورة بدراسة المجتمع الذى أبدع الأسطورة . وفى هذا الإطار يهتم جريماس بثلاثة عناصر فى النظرية السيمانطيقية وهى إطار العمل Frame work شفرة القصة narrative code والرسالة المراد إيصالها للجمهور message [١] . ففى روايتين استلهمتا - تقريباً- الجذر الأسطورى الواحد ، وإن اختلف الموضوع اختلافاً كاملاً ، نلاحظ هذه النظرة الخاصة المتميزة للكاتب فى توظيفه الأسـطورة . فأحدهما - فاروق

---

(١) فلاديمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية ت. أحمد عبد الرحيم نصر وأبو بكر أحمد باقادر ، المقدمة ص ٣٦ مطبوعات النادى الأدبى والثقافى بجدة رقم (٥٦) ١٤٠٩ هـ.

خورشيد - حافظ على الموضوع الذى انتقل إليه عبر العصور فى قالب سيرة البطل الشعبية « على الزيبق » محافظ على مفرداتها وتيماتها وعناصرها البنائية، وغيَّر نظرته للجذر الأسطورى إلى معنى عصرى يتفق مع معطيات العلم فى العصر الحديث . أما الآخر - عبد الرحمن الربيعى - فقام بعملية تحديث للأسطورة مستخدماً خَطَّىْ التوازى بين عناصر أسطورية نقلها بعناية عن الأصل القديم الباقى فى ملحمة جلجامش ، وبناء روائى عصرى تماماً كانت الأحداث والشخصيات والموضوع فيه مستقاة من هموم الإنسان العربى المعاصر .

والجذر الأسطورى الذى قام عليه البناء الروائى فى كلا العملين هو ما يطلق عليه « التاريخسطورة » أو « أسطورة الأخبار » Legend myth « الذى يجمع عنصرا التاريخ والخرافة معاً ، أو يتضمن مجموعة من الخوارق التى لا يقوىْ على فعلها وينجح فى تحقيقها إلا بطل من نوع خاص هو البطل الملحمى . وقد تتداخل مع أسطوزة الأخبار فى بعض الجوانب الأسطورية الرمزية Allegor myth وذلك لأن الرواية بناء معقد تتخذ الأسطورة فيه أشكالاً معقدة تبتعد المهمات التى يقوم بها البطل والصعوبات التى تواجهه والهدف الذى يرمى إلى تحقيقة ، سواء كان الهدف هو الحصول على أسباب الخلود « جلجامش » أو « صندوق التواجيه » « ملاعيب على الزيبق » أو « الفروة الذهبية.» أو طلب عزيز صعب التحقيق إلى درجة الاستحاله ، ولا بد أن يمر البطل بأهوال وتحديات حتى يصل إلى غايته .

● « ملاعيب على الزيبق » صياغة فنية روائية لسيرة شعبية يتداولها الرواة شفاهةً . ودور المؤلف هنا إلى جانب رصد السيرة هو إعادة صياغتها فى قالب عصرى مع المحافظة على طبيعتها الشعبية وشخصياتها . . ومفردات بطولتها . وليس القالب العصرى هو صياغتها فى الشكل الروائي ، بل فى إعادة المعالجة للمعنى الغامض القديم عن الطلسم والبسحر والألغاز والأهوال التى يجب أن يقطعها البطل الأسطورى ليحصل على بغيته . مهمة على الزيبق

فى هذه الرواية البطولية تذكرنا بمهمة « جلجامش » القديمة فى الحصول على النبات الذى يمنحة الخلود . وفى الطريق إلى هدفه لابد أن يقطع أهوالاً وعقبات حتى يثبت كفاءته للجائزة التى سيحصل عليها . وتذكرنا كذلك بمهمة مشابهة كان لا بد أن يحققها البطل اليونانى « جيسون » ليحصل على الفروة الذهبية التى تقع وسط عوائق وعقبات لا ينجح فى الوصول إليها إلا بطل . كذلك مهمة « الزيبق » الصعبة فى هذه الرواية هى الحصول على « صندوق التواجيه » من الكهف فى الجزيرة التى لا يصل إليها إلا عن طريق المدينة المرصودة ، ولن يمر غريب من بوابتها دون أن ينذر بمروره التمثال النحاس الآدمى الشكل . ثم أهوال مر بها من سبقوا الزيبق ، وكلهم فشلوا فى تحقيق هذا الحلم البعيد . . دخول الكهف والحصول على الصندوق .

فإذا كانت الأساطير القديمة قد أحاطت الهدف الجائزة بأحاجى وطلاسم وحيوانات وحيّات فاتكة ، وأمدت البطل بمساعدات بسيطة ، فالأسطورة فى « ملاعيب على الزيبق » ليست السحر والطلمسة والغيبيات ، بل العلم وإعمال العقل والفعل . يقول الزيبق فى نهاية رحلته الموفقة وهو يستحضر تعاليم معلمه الشيخ زكى البتوكى : « هى أشياء مصنوعة بالحكمة والمعرفة ، تعتمد على العلم والميكانيكا ، وقد وجدنا مثلها فى المقابر المصرية القديمة فى مصر ، وتحكى لنا الكتب القديمة أنها وجدت فى مقابر التبابعة ، والأمم البائدة كعاد وغيرها فى الجزيرة العربية . . أرصاد بالمعرفة تتحرك على لوالب عند نقطة معينة حين يقع على هذه النقطة ثقل ، فتخرج الثعابين والأفاعى وأسود تضبح ، وتخرج النار ، وتنفث السموم ، وتقتل كل من يعتدى على حرمة المقابر ، أو يريد نهب الكنوز . . لو عرفت سر ما فى الجزيرة المسحورة لقضيت على شرِّه إلى الأبد [1] » . هذا هو التفسير العصرى للأسطورة القديمة

---

(١) فاروق خورشيد – ملاعيب على الزيبق – روايات الهلال عدد ٤٩٥

الطلسم أو كل أمر غامض مجهول مفتاحه العلم والمعرفة . وبهذا أصبحت البطولة قرينة المعرفة وتحديداً بالعلم التجريبى القائم على أبحاث العلماء وتجاربهم . حتى العياقة والشطارة ، الجناح التقليدى للبطولة يلزمة تعلم : « ستبدأ كل صباح معنى تتعلم الفروسية والسلاح ، خدع الحرب والقتال راكباً وراجلا ، بالحربة والسيف والخنجر والسهام والدبوس .. ثم تبدأ دروسك مع شحادى أبو حطب فى فنون المصارعة والملاكمة والنزول رجلاً لرجل ورجلاً لعدة رجال ، وليست المصارعة التى تتعلمها هنا هى مصارعة الرميلة وقرَه ميدان ، بل ستتعلم كل ما تفننت فيه الشعوب من ضروب العراك باستعمال المعرفة بمراكز الأعصاب ومواطن الضعف ، والمَقاتل فى جسد الإنسان . ثم نتركك للشيخ زكى ورجاله ، هؤلاء سيتولون تعليمك العلم والحساب والفلك بحيث توظفهم فى حياتك ومهمتك ؛ كيف تهتدى بالنجوم فى الصحراء ، وكيف تعرف الشرق من الغرب ، وكيف تستولد النار الحارقة ، والعبوات الناسفة . والأبخرة التى تشكل الحركة وتخدع الجموع الحاشدة ، كيف تستخرج طعامك من الجماد ، وكيف تفرق بين ما هو سام وما هو غير سام من أنواع النبات والحيوان . . . دنيا من المعرفة لا بد لك منها كإنسان من ناحية ، وكمقدم من مشاد يدى من ناحية أخرى . . . . وبعد العلم يأتى دور الشطارة والعياقة ، فبعد الظهر يعلمك حسن شومان فنون تسلق الجدران ، وفتح ما يستعصى من أقفال ، والقفز من مكان إلى مكان ، وخفة الحركة واليد ، وسرعة التصرف ، أما فى الغروب فمعلمك هو عمر العيّار ، ليعلمك فنونَ التنكر ، واستعمال الشعر والأدهان والأصباغ ، ويعلمك تقليد الأصوات بإتقان ، وكيفية التحكم فى عواطفك لتلبس لكل شخصية تقلدها لبوسها »[1] . ومع اعتذارى عن طول الاقتباس السالف

---

(١) ملاعيب على الزيبق ص ١٠٨ - ١٠٩ .

أحببت أن أوضح مقصدى من قولى عن تحديث النظرة التقليدية أو التفسير العصرى للأسطورة القديمة مهما كانت صفتها « هى مطلب عزيز دونه أهوال». أما التغلب على تلك الأهوال فقديماً كان بالفعل الجرئ والحظ الحسن للبطل، وأما حديثاً وعند شخصية مثل الزيبق فبالعلم ، العلم بمعناه الشامل الكبير أو كل ما تفننت فيه الشعوب . العلم بمعناه المعملى كعلوم الكيمياء والأحياء والفيزياء وعلم التفكير والذكاء كالرياضيات والحيل ، وعلوم القتال . كلها علوم أو فنون ، وكلها ليس لها إلا مدخل واحد هو التعلم . حتى العياقة والشطارة تعلم . وهذا هو الإعداد الجديد العصرى لنجاح البطل ، وهكذا يمكن أن يكون « صندوق التواجيه » ومعناه يدل عليه ، هو الغاية التى ينالها من يتعلم . هو بطل هذا العصر . ولذلك ألح كاتب الرواية البطولية وأطنب فى دور العلماء الذين هم من نوع « الشيخ زكى البتوكى » لا العلماء الذين يقفون عند قراءة الأوراد كجده .

٢ - تساءلت : أين الخصوصية المصرية فى « ملاعيب على الزيبق » ؟ أهى خصوصية البطل الذى تميز بنمط بطولى خاص كواحد من العياق الذين برعوا فى اللعب بالدبوس والعصا والقدرة على التنكر والإيقاع بخصومه والهروب المفاجئ بعد ضربة قاطعة تأديبية ؟ أهو الجرأة فى اقتحام حصون أعدائه بعد دراسة حصونهم ومعرفة ثغراتها والنفاذ منها وخارجها ؟ أم أن الخصوصية فى نمط الحياة الاجتماعية للبطل وجماعته ؟ ، وهى الحياة الاجتماعية الشعبية لكل أبناء المجتمع المصرى سواء سكنوا المدن أو القرى . طريقة المعيشة والحب والخوف والقلق والتضحية والفداء . حب الخير وكراهية الشر والغدر والنذالة وكل الدنايا . الصبر على المكاره حتى تنجلى الأزمات ؟ أم فى طريقة التفكير عند مواجهة الخطر بالتأنى ثم الضربة المفاجئة الصاعقة غير المتوقعة ؟ أهى شخصية غير مندفعة ، تنتظر وتصبر ثم تنقض حين لا يتوقع منها أحد أن تنقض بضربة حاسمة ؟ أم أن الخصوصية المصرية فى الموضوع المستفز للبطولة المحرك لأحداثها وهو الحصول على « صندوق التواجيه » ؟ لعلها فى كل

هذا. ولعلها فى الجو العام المحلى الذى صبغ هذه الرواية البطولية بصبغته ، وتمثل فى أغنيات وأهازيج مصرية مثل : « يا محنى ديل العصفورة . . وزينب هى المنصورة » ، وأغنية « يا اولاد حارتنا سوسة سوسة وزينب ترجع لنا عروسة » ، وأظن أنها تحريف للأغنية الشعبية التى تهدهد الأمهات أطفالهن بها وهى : « سوسه سوسه سوسه سوسه كف عروسة اللي يصقف بابا يديه ثوب حرير يتقمع بيه أو يتدلع فيه » ، كما تمثل فى دفع الحسد بكلمة « خمسة وخميسة » . وأهم ملمح للبطولة فى هذه الرواية أنها « برية » . هل ليست بطولة كونية يقتحم فيها البطل أهوال البر والبحر « الإلياذة مثلاً فى الأدب اليونانى ، وجلجامش فى أدب ما بين النهرين القديم » ؛ بل هى بطولة برية. الملحمة الرواية أو الرواية الملحمية تقع أحداثها بعد عبور الصحراء إلى الأحراش إلى الجزيرة حيث غايته ، أو الجزء البحرى البسيط وهو العبور من شاطئ الغابة إلى طرف الجزيرة فكان بمساعدة أصدقائه ، وفيما عدا ذلك كانت البطولة والفعل للزيبق وكانا بريين .

على الزيبق بطل من نوع خاص ، وهو أيضاً بكل نبيل ، أما أنه بطل من نوع خاص فذلك ما يميزه عن الأبطال العظام فى الملاحم الكبرى ، وتتمثل خصوصيته فى أمر بسيط . أنه يكره العنف مع أنه محارب ، وينطبق عليه المثل المصرى المعروف « فلان يضرب ويلاقى » أو « يجرح ولا يدمى » ، مع اختلاف طبيعة المثلين ، وأول رصد لهذه الصفة ما حدث له عند « بئر النجاة» بعد أن لمح صورتين تنعكسان على الماء فأدرك أنه كمين ، وفاجأ الرجلين بضربته المخدرة التى أوقعت بهما وهما : « حسن بن الحصرى ، وعلى بن البيطار » ، وهما من رجال خصمه « صلاح الكلبي » أرسلهما فى إثره للانتقام منه والقضاء عليه ، فإذا به يسيطر عليهما ولكنه لا يقتلهما بل يطلقهما خائبين ويهرب أحدهما ويفضل الآخر « حسن بن الحصرى » معاودة الكرة ضده فى زمان آخر مكان آخر ، ويوقعه حظه العاثر مرة أخرى فى أيدى جنود المدينة المرصودة ، ويكاد يسقط من شدة الطعن ، فينقذه على الزئبق ويعوده

فيتحول هذا الخصم اللدود إلى صديق معين وأخ غيور يفديه بكل ما يستطيعه .. فيكسب الزيبق نصيراً بقدر ما يخسر عدواً .

ومثلما تحول « حسن بن الحصرى » ، تحول الجنديان التابعان للملك سلطان ملك مملكة بحر الغزال « لومبا » و« مافى » من خصمين لأميرة المدينة المرصودة « زينب » بررا خطفها بمساعدة قاطع الطريق « مونوجو » ليتزوجها ملكها سلطان كرهاً ، فلما تبين لهما نية غدر « مونجو » وإنقاذ « الزيبق » لها ولهما من مونجو وعصابته تحولا إلى تابعين مؤمنين ببطولة الزيبق ، وكسب مرة أخرى نصيرين بدل أن يكسب قتيلين .

وكذلك قدرته على إقناع الرئيس « سوهى » باللين والحزم جعلت سوهى الذى يسود قبيلة « بونت » صديقاً وتابعا يؤمر فيطيع . وكذلك انتهى أمر الفارس « باسم » الذى ملأ قلبه الحقد على الزيبق لبطولته وإعجاب أميرته به، فدبر له المكائد ، إلى الاعتراف بعظمته . كان من السهل كما أنه مبرر فنياً وموضوعياً أن يقتل الزيبق غرماءه ؛ ولكنه بحسن تصرفه وثقته فى القيم التى يؤمن بها وترتيبه الأمور برَوِية وفطنة كسب أعداء فجعلهم أصدقاءه وتابعيه وحقق بهم ما عزز بطولته . لهذا هو بطل من نوع خاص .

أما أنه « نبيل » فلذلك كثير من الدلائل ، وأولها كراهته للغدر ، ولذلك عزل « مونجو » وجماعته عن « لومبا » و« مافى » ، فإلى جانب أن « مونجو» قاطع طريق محترف لصوصية ، هو أيضاً غادر بعد أن فكر أن يستولى على رهينته الأسيرة ويعتدى عليها هو وأصحابه ثم يبيعها فى سوق الرقيق بأكثر مما يناله من ملك مملكة بحر الغزال الذى كلفه بالمهمة . هذا غدر لا يرضى الزيبق ، أما الآخران فينفذان أمر ملكهما لأنهما جنديان . وهذا ما أدى بالزيبق إلى الفصل بين العدوين ، ورفض التسامح مع أحدهما « الغادر » إلى أن لقى حتفه بغدره وعلى غير يد الزيبق .

وكره فى الوزير « مروان » الوزير فى المدينة المرصودة نوعاً آخر من الدناءة

.. هو اللعب على كل الحبال ، وهو نفاق يدّعى به الصداقة والولاء لسلطانه. بينما يعمل ضده فى الخفاء . أساليب لم ترض بطولة الزيبق فكشفهما . ولأن معنى البطولة واضح فى مخيلة الزئبق لم يجامل رجاله وأساتذته ، فهناك مراحل يجب أن يقطعها صديقه « حسن بن الحصرى » ليكون فى مستوى البطولة .. مراحل من التربية الأخلاقية وتهذيب النفس والتطهر عليه أن يقطعها وينصهر فيها حتى يصقل معدنه ويكون كالزيبق وأحمد الدنف والمقدم سالم ناب السبع إلى حسن شومان وشحادى أبو حلب وعمر العيار .

وإلى جانب هذا التعريف السلبى للنبل بكراهية الغدر ، هناك الفعل الإيجابى النبيل ، وهو رفضه الزواج من حبيبته « زينب » بنت المقدم « دليلة » رغم أنها وقعت فى يده « بإرادتها » وعاشت فى بيته مع أمه البطلة « فاطمة » التى تتنكر عند الضرورة فى ثياب الفارس « أجمد بن البنى » . رفض أن يتزوجها حتى يدفع مهرها وتُرضى أمها ويكون عرسها لائقاً بعرس البطل النبيل لا اللص القاطع . وهذا ما أدى به إلى إعادتها إلى أمها فى بغداد فى موكب حافل وحولها هدايا تليق بمكانته ومنزلتها ولم يمسها .

٣ - وتساءلت : حينما يقوم البطل بأفعال خارقة ، فما سبب ذلك ؟ أهو إعلان عن بطولته كعنصر متفوق متفرد متميز ؟ أو إعلان عن قدرته على فعل ما هو وحده القادر على فعله ؟ أو إبهار الناس بقدراته العليا الخارقة ليكون المثل الذى يحتذونه ويحاولون الاقتراب منه ؟ وهل البطولة وسيلة لغاية أو هدف فى ذاتها ؟ هذا هو المدخل الذى أردت أن أضع فيه بطل الرواية البطولية « على الزيبق » قبل أن نقف عند فعله البطولى الأسطورى فى الرواية، والبعد الأسطورى فى ملاعيب على الزيبق هو طلب الحصول على شئ عزيز صعب إلى درجة الاستحالة اسمه « صندوق التواجيه » وفى سبيله يقوم البطل بفعله البطولى سواء فى هذه الرواية البطولية أو فى الملاحم ذات الهدف المشابه . ومع ذلك تكمن حركة البطل فى تحقيق هذا الهدف . فماذا

أضافت البطولة فى على الزيبق إلى المعنى القديم للبطل القوى القادر الخارق إلى آخر صفات التميز والتفرد ؟

الذى أضافته الرواية إلى البطل كمعنى هو الغاية التى يسعى من أجلها . وهى ليست الغاية النبيلة فحسب ، بل والإنسانية أيضاً ، فكان الإعلان عن قدرة البطل وفعله البطولى ليس عملية إبهار ، وليس أن يكون المثل المحتذى ، بل أن يحقق غايةً سعى إليها منذ البداية وهى « مواجهة الشر كفكرة وحقيقة قائمة ، وفعل الخير كقيمة مطلقة تمثلت هنا فى حقيقة واقعية قائمة هى محاربة الأعداء الصليبيين الذين عجزوا عن تحطيم الدولة من الخارج فأرادوا تفجيرها من الداخل بالوسائل التى تمكنوا منها بدءاً من إحداث فتنة بين الناس وزرع رجالهم وعملائهم فى المراكز الحساسة لأجهزة الحكم فى الأقاليم المستقلة أو التى تتمتع باستقلال ذاتى ، إلى شل حركة الولاة والأمراء والسلاطين والكيد المستمر للدولة فى نزع الثقة من أبنائها » . لقد قامت حرب طروادة كما تمثلتها ملحمة الإلياذة لسبب شخصى أو فى الحقيقة « لعبة » من لعب آلهة الأولمب، أما الفعل البطولى للزيبق فكان لغاية نبيلة وإنسانية هي تثبيت الدولة الإسلامية، وكشف أعدائها المندسين على قمة أجهزتها السيادية وهزيمتهم . وفى مقدمة الأعداء المقدم « دليلة » مقدم الدرك فى عاصمة الخلافة العباسية وأقوى شخصيات الفعل فى الدولة بعد الخليفة ، التى يتحرك لإشارتها رجال وتهتز عروش وتيجان ، وتابعها المخلص الذى وضعته على رأس الدرك المقدم « صلاح الدين الكلبى » مقدم الدرك فى مصر ، الذى تكشفت خيانته فى هذه المرحلة الثانية من الفعل البطولى للزيبق أو ملاعيبه ، ومعه ثلة من الأتباع الذين أعماهم حرب المال عن إدراك الخطر . ومع أن الزيبق انتصر عليهم من قبل وكاد لهم وانتقم من أفعالهم الدنيئة ، لم تكن كل الحقيقة قد تكشفت أمام عينيه ، فلم يدرك مدي خيانة « دليلة ، وصلاح الكلبى » ، ولم يدرك أن أى عهد لا أمان له عندهم وإن كان « منديل الأمان» الذى منحه إياه السلطان. وكان من الضرورى أن يستفز الكلبى بطولة الزيبق . . لا لتتكشف أبعاد بطولته

وعظمتها ، بل لتنكشف خفايا الرجال ويعجم أعوادهم ويفرز الوفى المخلص من الشرير الضال .

كشف الفعل البطولى للزيبق مدى خطورة مقدم درك الخلافة « دليلة » وسيطرتها على الولايات لتنفذ هدفها ، كما كشف حافزها إلى فعلها ؛ هى مجوسية حاقدة على الإسلام ودولة الخلافة ، متحالفة مع الصليبيين اتحد هدفها مع هدفهم فكانت أداة الفعل المضاد للدولة ، ووسيلتها الإغراء بالمال ، أو التشكيك فى قدرات الخلافة على مواجهة خصومها وأعدائها فيما يعرف اليوم باسم الحرب النفسية ، وزرع رجالها الموالين بعد أن تعدهم الإعداد المناسب المقنع الذى يرضى من سيقعون تحت سيطرتهم من رعية ، ولا مانع من الغدر ما دام الهدف الذى تسعى إليه لا يتحقق إلا بالغدر عملاً بالمقولة الميكافيلية « الغاية تبرر الوسيلة » .

(١) فكما زرعت تابعها « صلاح الكلبى » بعد خيانة المقدم « حسن راس الغول » والد الزيبق وقتله ، زرعت فى المدينة المرصودة « الملك قاسم » الوصى اسماً على العرش حتى تبلغ صاحبته «زينب» سن الرشد فترتقيه ، والحقيقة أنه عمل الكثير ليبعدها عن عرشها ، ومن ذلك تآمره على الأميرة بمحاولة تزويجها كرهاً من الملك سلطان ملك بحر الغزال ، وتسهيل اختطافها بيد جماعة من اللصوص قطاع الطرق لصالح الملك الذى يريد أن يتزوجها . ومن تآمره أيضاً أنه بعد أن تزوج السلطانة كوثر سلطانة المدينة المرصودة دس لها السم فماتت واحتل مكانها على عرش المدينة حتى تصل الأميرة زينب إلى سن الرشد .

ومع ذلك يجد الخائن أسباباً لخيانته يدافع بها ويبرر كل أفعاله ؛ ومن ذلك تبرير « قاسم » خيانته للأميرة زينب بأنه إنما يريدها أن تتحكم فى مملكة بحر الغزال بزواجها من ملكها فتكف مملكته عدوانها على المدينة المرصودة « وجهة نظر » . ومن ذلك تبريره التحالف مع أعدائه بأنه عمل لتحقيق السلام بينه وبينهم ليعم الرخاء مدينته « وجهة نظر أخرى » .

(٢) واستمالت دليلة الوزير مروان إلى جانبها ليكون عوناً لها ولمن وضعته على عرش المدينة المرصودة بالمال ، فأصبح الرجل - الذى كان وزيراً لكل السلاطين بنفاقه ومعرفته باتجاه القوة والميل معها - عميلاً تابعاً لدليلة .

(٣) واستمالت ملك مملكة بحر الغزال بعد أن وعدته وعوداً كثيرة بعد نصرها .

وكان على الزيبق أن يواجه هذه الخيانة من دليلة للسلطان فى بغداد ، وللدولة الإسلامية ، ولأتباعها ، ببطولته الفردية مع بعض المساعدات التى يمكنه أن يحسن بها موقفه من أعدائه .

وكما فى الأساطير القديمة حدث مع الزيبق إذ استفزه المقدم صلاح الكلبى بأن يحضر « النفيلة » أو الاختبار الذى يجب أن يجتازه إذا أراد أن يكون مقدم الدرك ليرضى رجال الدرك ويثبت جدارته . وكانت النفيلة أن يحضر «صندوق التواجيه » ويبدأ من جديد الفعل البطولى .

٤ - ومع أن « الزيبق » تسلح فى هذه المرحلة من ملاعيبه بسلاح العلم والمعرفة والتفكير والقدرة على الاحتفاظ برباطة جأشه وصفاء ذهنه ، كانت التحديات التى واجهته قاسية فيها الشراسة والكيد والغدر . وبقدر ما فى هذه التحديات من صعوبة وقسوة بقدر ما فيها من خصوبة وثراء وبطولة . كانت عظمة الفعل تقاس بمدى مكر الفعل المضاد .

ومنذ البداية ، بمجرد قبول الزيبق التحدى بإحضار النفيلة ، بدأ « الكلبى » الفعل المضاد ، قبل أن يتحرك الزيبق . ومنذ بدأ الفعل المضاد بدأت أهمية الزيبق تبرز مع بروز قدراته وإعدادها الإعداد الكامل . ولم يضيع طرف وقته؛ طلب صلاح الكلبى من أحد أتباعه « عثمان » أو المقدم عثمان أن يذهب إلى رجلين من رجاله حكم عليهما الوالى بالنفى ، وادعى الكلبى أنه نفاهما ، ولكنه أخفى وجودهما عن كل أتباعه فى أحد أحواش المقابر بباب النصر . والرجلان هما « حسن بن الحصرى ، وعلى بن البيطار » وكلفهما بقتل الزيبق

عندما يصل تعباً مرهقاً بعد أن يكون قطع الصحراء مسيرة ثلاثة أيام ، إلى بئر النجاة ، ولأن الفعل غير بطولى وفيه خسة التدبير كان الطريق إليه كذلك : «أخرج من هذا الباب الجانبى وسأتبعك دون أن ألفت نظراً لسلطان ، وأشار صلاح الكلبى إلى باب جانبى مهجور صغير ، يقود إلى جزء مهجور من الدار ، فسار المقدم عثمان إليه مسرعاً . . وما كاد يدخل من الباب إلى ممر معتم مهجور حتى لحقه المقدم صلاح الكلبى وأمسك بكفه . .» فأى باب جانبى مهجور هذا الذى يقع فى مجلس الوالى الذى يلقب مجازاً بالسلطان، ويؤدى إلى ممر مهجور . . . إلخ » إن مجلس السلطان يجب أن يكون فى قلب المكان لا فى أطرافه كما افترضت الرواية . ولكن هكذا حدث فهل لذلك تفسير ؟ الرأى الوحيد أن المكان بمن فيه ترجمة للواقع الذى كانوا يعيشونه ؛ جزء ظاهر واضح هو الوالى ورجال الدولة ، وجزء غامض خفى مهجور هو التآمر على الوالى والدولة ، فكأن « المكان » هو المعادل الدقيق لأحوال الولاية فى تلك المرحلة . المهم أن الفعل بدأ ووصلت رسالة الكلبى واستعد الرجلان وانتظرا .

فى الوقت نفسه كان الفعل البطولى يبدأ بظهور المقدم « عمر العيَّار » وهو من رجال السلطان فى بغداد وواحد من قلة من الرجال تعمل فى صمت لتحمى الدولة من أعدائها ، تابع الزيبق والتقطه وقدمه إلى الرجال ليكون مكان أبيه البطل القتيل « حسن رأس الغول » ، وليمكناه من تحقيق غايته وقهر الكلبى . وعرف الزيبق ما كان يجهله عن أبيه وبطولته والغدر به . وتعرف على « أحمد الدنف » مقدم الدرك فى بغداد بعد عزل « دليلة » إثر هزيمتها على يد الزيبق فى مرحلته البطولية الأولى ، وتعرف أيضاً على « حسن شومان ، وسحادى أبو حطب » ومن التقطه من التيه ودله على الطريق «عمر العيار » ، وعرف أنهم فى مهمتهم لا يعرف عنهم أحد شيئاً لأنهم فى الحقيقة يواجهون من يتمركزون فى واجهة السلطة مدعين أنهم جزء من النظام الحاكم للدولة وحقيقتهم أنهم متآمرون عليها . مهمة هؤلاء الرجال هى كشف القناع

الزائف عن وجوههم ، وترك أمرهم للسلطان يرى فيهم رأيه . لذلك هم فى مهمتهم متخفون ولذلك كان شعارهم تلك العبارة التى كان يرددها « حسن رأس الغول » ولا تفهمها زوجته « فاطمة » على علمها بمعظم أموره :« نعرف الحقائق ونتكلم فى همس » .

ومع سرعة الفعل المضاد كانت سرعة الفعل البطولى ، وأصبح الزيبق أمانة فى أيدى رجال الخليفة يحرصون على إعداده الإعداد الكامل للنجاح . وكان الصراع بين الفعل البطولى والفعل المضاد على أشده (١) .

فجأه عرف « الكلبى » أن للزيبق حركة غير عادية ، فأرسل فى طلبه فذاب واختفى . قبل وصول الشرطة إلى بيته كان المقدم « عمر العيّار » المتنكر الذى تعرفه أمه معرفة جيدة ، يحمل ملابس الزيبق ويفلت بهما . وكان الجواب أن الزيبق سافر فى مهمته لإحضار النفيلة .

وأفلت الزيبق بمساعدة رجال الدولة المخلصين ليبدأ تدريبه وإعداده للمهمة فى الكهف السرى . وعند بئر النجاة كان حسن بن الحصرى وعلى بن البيطار رجلا صلاح الكلبى بانتظاره ، وسيطر عليهما بتحذيرهما بسهم النفط أحد الحيل التى تعلمها على يد العالم الشيخ زكى البتوكى . وأكملت مهمته أمه المتنكرة فى شخصية أحمد بن البنى وعمر العياد .

وفى طريقه إلى المدينة المرصودة أوى إلى كهف يستريح ويتأمل المكان ، فإذا هو فى خضم عملية اختطاف الأميرة « زينب » أميرة المدينة المرصودة . فعمل على إنقاذها علها تكون سبباً يسهل عليه دخول المدينة ، واختراق الرصد المنصوب أمامها للغرباء ، فتكشف له مدى ما يدبر على يد المقدم دليلة .

فالأميرة اختطفت بعلم زوج أمها « قاسم » ليخلو له الحكم ويرضى عنه ملك مملكة بحر الغزال الذى أراد الأميرة طوعاً أو كرهاً ، وكل منهما لعبت

(١) انظر الجدول المرفق .

دليلة بأحلامه فى السلطان أو الثراء . لذلك فوجئ السلطان قاسم بنجاتها ، ولم يرحب به ، وإن تظاهر بغير ذلك . وكادَ وزيره وقائد فرسانه - ولكلٍّ دوافعه - للزيبق وصاحبه حسن اللذين أنقذاها ، فحذّراهما ووضعاهما فى السجن ، فإذا الفعل المساند للفعل البطولى يتم وينقذهما « عمر العيّار » فى صورته الجديدة « الساحر الإفريقى » ، الذى نال حب وإعجاب شعب المدينة المرصودة ، ويهربهما خارج أسوار المدينة ، ويقيموا فى ضيافة صديقه الرئيس « سوهى » رئيس قبيلة « البونت » .

ويبدأ مرة أخرى الفعل المضاد بخروج جيش المدينة بقيادة الفارس « باسم » للبحث عنهما ، فيقوم الفعل المساند « الرئيس سوهى » بإخفائهما فى بطن شجرة ضخمة ، ويضلل رجال باسم ومقتفى آثار الهاربين ، وتنجح الخطة ، ويعاود الجند البحث ، ويعاود سوهى تضليلهم . فكان لا بد من فعل جرئ. أدرك الزيبق عقم الانتظار فتفتقت قريحته عن حيلة ماكرة مؤداها أن يتظاهر الساحر الإفريقى « عمر العيار » بأنه كان يبحث عن الهاربين ، ويشعل النار للإعلان عن مكانه ، ويرقص رقصة النصر ، ويهدى الأسيرين للفارس «باسم» بشروط فرضها عليه ، ولم يجد باسم بدّاً من الرضوخ ، ويدخل الأسيران محاطين بالفرسان ولعنات الشعب الذى أفهمه رجال الوزير أنهما خائنان .

ويكون الفعل بيد السلطانة زينب هذه المرة فتحسم الأمر ، وتعيد إلى الأسيرين اعتبارهما ، وتقيم المهرجانات ابتهاجاً بنجاتهما . . وتتكشف الحقائق . فالزيبق ما زال يأسر السلطان المخلوع قاسم فى مكان يعرفه ، ويقبل إعادته للمحاكمة ، ولكن دليلة تختطف قاسم من فوق المشنقة وتنتقم بإحراق المدينة والهرب مع رجالها .

ويفضل الزيبق السيطرة على الحريق عن مطاردة الهاربين . وينجح فى مهمته بتفجير منزلين من جانبى الحريق فيوقف امتداد النار إلى بيوت أخرى ،

ويترك صاحبه حسن بن الحصرى ليساعد فرسان باسم فى البحث عن السلطان المخلوع قاسم ورجال مونجو الذين اختطفوه . أما هو فيستأذن السلطانة لتحقيق هدفه إلى الجزيرة والكهف فتأذن له .

وبمساعدة « سوهى » وصل إلى شاطئ الجزيرة ، وهناك بدأ الفعل الهدف. كانت كلمات معلمه الشيخ البتوكى قد استقرت فى ذهنه وأشارت إلى أن «الرَصَد » ليس سحراً ، بل علم . فمن أين يبدأ ؟

كان عليه أن يتحسس خطاه فى المكان قبل أن يتقدم ، يفكر ويفهم ، وأدرك سر اللغز ، الرَصَد ليس إلا قضبان وسلاسل متصلة بأدوات ردع من سكاكين وأفاعى وأسود نضج ونار تخرج وتنفث السموم .. تنطلق تحت ثقل معين . فإذا فصل هذه الدوائر فصل فقد الرصد آليته الميكانيكية المدمرة وأصبح كتلة من الحديد البارد . ونجح الزيبق فى خطوته الأولى فظنت دليلة - التى كانت تقتفى أثره بعيونها - أن الأمر قد انتهى وفك الزيبق الطلسم ، فأطلقت رجالها لأسره وسرقة « صندوق التواجيه » ، لكنهم ماتوا جميعاً تحت ضربات السيوف وانفجار النار وتفث السموم . وهربت دليلة ظناً منها أنها تخلصت من الزيبق فيمن مات من الرجال .

لكن الفعل البطولى كان حكيماً هادئاً ، وواصل الزيبق تقدمه بعد أن فصل دوائر الحركة الميكانيكية المتتالية ونجح فى عزل القوى المحركة عن أسلحتها فتكشف له المكان آمناً والطريق إلى صندوق التواجيه ممدوداً ، فمد يده وأخذه . نال الجائزة وعاد بالصندوق النفيلة وبعض الهدايا النفيسة للسلطانة زينب والخليفة . وترك الكنوز لأهلها بعد أن زال خطر الرصد .

ولم يتوقف الفعل المضاد أو ييأس ، فكانت ضربته الأخيرة كاشفة برغم عنفها ، لأنها جمعت أركان الخيانة فكشفتهم وهم : المقدم دليلة ، وملك بحر الغزال بجيشه ، والسلطان المخلوع قاسم ، والوزير المناور مروان ، وكانت

نيتهم مهاجمة المدينة المرصودة وخلع سلطانتها زينب وإعادة السلطان المخلوع إلى آخر ما تمناه كل طرف من أطراف المؤامرة .

وكان الفعل البطولى فى مستوى الأزمة وخطورتها ، تنكر الزيبق فى هيئة أحد الحراس بمساعدة الساحر الإفريقى عمر العيّار ، ونجح فى فك أسر حسن وباسم ، وأحاط الجيش بقذائفه وأسر بحيلته الزمرة المتآمرة ، وبضربة واحدة أشعل النار فى الجيش ، وأنقذ المدينة المرصودة وطهرها من الخونة ، وأمَّن الخلافة من الغدر ، وحمل الصندوق والأسرى هدية إلى الخليفة ، وانتهى الفعل البطولى للزيبق فى هذه المرحلة .

* * *

جدول يبين الصراع بين الفعل البطولى والفعل المضاد ودور الفعل المساند لخدمة البطل

الفعل البطولى	الفعل المضاد	الفعل المساند
١- على الزيبق يقبل أن يقدم النفيلة وهى « صندوق التوجيهات » .	تحرك المقدم صلاح الكلبى لقتله خوفاً من نجاحه فى مهمته فأرسل إلى حسن بن الحصرى وعلى بن البيطار لقتله عند بئر النجاة .	التدريب على المهارات القتالية العليا وتلقى دروس علمية على يد العالم الشيخ زكى البتوكى وإمداده بأدوات خاصة .
٢ - ضرب حية الصحراء السامة بسيفه بعد أن لدغت الناقة واضطراره إلى تكملة الرحلة مشياً على رجليه .	انتظار حسن بن الحصرى وعلى بن البيطار عند البئر لقتل الزيبق	إبلاغ المقدم عثمان « فاطمة » أم الزيبق بتدبير الكلبى وإسراعها متخفية فى شخصية أحمد بن البنى ومعها عمر العيَّار لمساعدته .
٣ - عبور الأحراش والوصول إلى أبواب المدينة المرصودة	ملاحقة حسن بن البصرى للزيبق الذى عفا عنه لينتقم منه	
٤ - الزيبق ينقذ حسن بن الحصرى بعد وقوعه فى مواجهة جيش المدينة المرصودة .	اكتشاف عصابة «مونجو» التى أسرت أميرة المدينة المرصودة زينب ، ونيته اغتصابها ثم بيعها فى سوق الرقيق .	حسن بن الحصرى ينحاز إلى الزيبق .
٥ - الزيبق يخلص الأميرة ويعيدها إلى المدينة المرصودة	مؤامرة الملك قاسم والوزير مروان وهما من أتباع «دليلة» على الزيبق وحسن وسجنهما .	انقاذ « عمر العيار » للزيبق حسن بعد تنكره فى شخصيته الساحر الإفريقى .
٦ -هروب الزيبق وحسن إلى قبيلة البونت عند	ظهور « دليلة المتنكرة فى شخصية الدرويش الصالح	إخفاء الرئيس سوهى للهاربين فى قلب شجرة

الفعل البطولى	الفعل المضاد	الفعل المساند
الرئيس« سوهى»	لقيادة المواجهة مع الزيبق من وراء ستار .	ضخمة وتضليل مقتفى الأثر من الجنود .
٧ - قرار الزيبق تسليم نفسه باتفاق مع عمر العيار لكشف الحقيقة للسلطانة .	محاولة مروان التشكيك فى أهمية الزيبق للسلطانة .	خدعة سوهى للفارس باسم.
٨ - معرفة الحقيقة وكشف المؤامرة ومحاكمة السلطان السابق قاسم	جنود دليلة تخطف السلطان وتحرق المدينة	
٩ - الزيبق يسيطر على الحريق		إرسال رجال الفارس باسم ومعهم حسن بن الحصرى لاقتفاء أثر دليلة ورجال مونجو .
١٠ - توجه الزيبق إلى الجزيرة وفك أول الطلاسم	دليلة تقتفى أثر الزيبق وتلاحقه بمونجو ورجاله .	قتل مونجو ورجاله فى اندفاعة خاطئة
١١ - الزيبق يفك كل خطوط الطلاسم ويصل إلى هدفه وهو صندوق التواجيه ومعه بعض المجوهرات هدايا .		هروب دليلة ظناً منها أن الجميع ماتوا
١٢ - عودة الزيبق موفقاً من مهمته .	أسر باسم وحسن بن الخصرى ، ومحاصرة المدينة بجيش ملك بحر الغزال ، وانضمام مروان إلى جيش الحصار مع دليلة وقاسم المخلوع .	تمكن الزيبق من تحرير باسم وحسن بن الحصرى والسيطرة على ملك بحر الغزال ودليلة وقاسم ومروان بتخديرهم بأصابع المخدر .
١٣ - هزيمة جيش الحصار بالذكاء والعلم		
١٤ - العورة بالغنيمة		

ثانياً : رواية الأنهار :

تثير رواية « الأنهار » قضية هامة عن العلاقة بين الرواية والأسطورة ، ومن المعروف أن رواية الأنهار تقوم على محاولة إحياء أسطورة الخلود والبحث عنه والنجاح أو الفشل فى تحقيقه ، وهو من الدعامات الهامة التى قامت عليها ملحمة (جلجامش) . وكما هو معلوم هناك فرق بين الأسطورة والملحمة ، كما أن هناك فرق بين الصياغة الملحمية القديمة (جلجامش) ومحاولة إحيائها فى العصر الحديث فى رواية الأنهار . والرواية الحديثة تثير فيما تثير موضوعاً كلاسيكياً لرؤية ومضمون قديمين بطريقة عصرية واختيار خاص يقوم على إعادة صياغة هذه الأفكار بطريقة معاصرة تجيب على تلك الأسئلة المطروحة على شخصيات مثقفة معاصرة يدمرها أو يكاد يدمرها البحث عن تفسير حيناً وعن المخرَج حيناً آخر دون أن تجد إجابة لهذا أو لذاك .

* * *

« الأنهار »

(١)

« لم يكن (أوتو نبشتم) قبل الآن سوى بشر .

ولكن منذ الآن سيكون أوتو نبشتم وزوجه مثلنا نحن الآلهة .

وسيعيش (أوتو نبشتم) بعيداً عند « فم الأنهار » [1] .

لقد نال (أوتو نبشتم) أو (إنزا حاسس) الخلود ، وهذه مكافأته على الصنيع الذى قدمه للبشرية . أما الصنيع نفسه فهو استجابته للحلم الذى جعله يراه الإله « ننْ - إيكى - كو » أى « إيا » ، ومضمونه كما أوحى به إليه هو:

يا كوخ ! يا كوخ القصب ! يا جدار ، يا جدار

---

(١) طه باقر ، ملحمة جلجامش ١٤٥ منشورات وزارة الإعلام العراقية ١٩٧٥

إسمع يا كوخ القصب وافهم يا حائط

أيها الرجل الشروباكى يا ابن « أوبار - توتو »

قَوِّضْ البيت وابن لك فلكاً

تَخَلَّ عن مالك وانشد النجاة

انبذ الملك وخَلِّص حياتك

واحمل فى السفينة بذرة كل حياة [(١)]

كان الخلود جزاء صنيع أوتو نبشتم بإنقاذ الكائنات الحية من الانقراض بعد الطوفان . وكما ذكرت أحداث الملحمة ، أصبح مستقره عند فم الأنهار ، وهذا فى تصورى مفتاح فهم الرواية بإدراك المغزى من العنوان : الأنهار . لقد أصبح أوتو نبشتم خالداً ، وفى نفس الوقت بعيداً عن الحياة ، فهو يعيش عند فم الأنهار عند مياه الموت :

هيا يا جلجامش أسرع وخذ مرديا وادفع به

وحذار أن تمس يدك مياه الموت [(٢)] .

فالأنهار رواية الباحث عن الموت من أجل الحياة الخالدة . بالموت تتحقق الحياة الخالدة ، لهذا يستعذب البطل الموت ، بل يسعى إليه « كان استشهاد إسماعيل العمارى انتحاراً ، أفهمت ؟ » [(٣)] . الموت فى سبيل الوطن ، الشهادة ، موت فى الدنيا وخلود فى الآخرة حيث النعيم المقيم ﴿ ولا تحسبن الذين قتلوا فى سبيل الله أمواتاً بل أحياء عند ربهم يرزقون ﴾ ونحن نستطيع أن نفهم رواية « الأنهار » على أنها رواية واقعية ، شديدة الإيغال فى الواقعية ،

---

(١) السابق ، ١٣٣ ، ١٣٤

(٢) نفسه ١٢٥

(٣) عبد الرحمن مجيد الربيعى ، الأنهار ٢٧١ ط ٢ دار العودة بيروت .

يدعم هذا الفهم استطراد الكاتب فى ذكر تفاصيل حياة الشخصيات اليومية واهتماماتهم الحسية وحيرتهم بين الواقع والمثل . وفى هذه الحالة تكون كل التضمينات التى ضمنها الكاتب روايته من ملحمة جلجامش ، فى مواضع كثيرة ، ليست أكثر من حلية أراد بها أن يجمل عملاً واقعياً بإضفاء شئ من غموض الأسطورة عليه . ونستطيع أن نفهم رواية الأنهار على أنها صياغة عصرية للملحمة القديمة . وفى هذه الحالة تكون التضمينات التى ضمنها الكاتب روايته من الملحمة القديمة مثل المساعدات الأرضية التى تخدم الملاحة الجوية وتمكن القائد من الوصول بطائرته إلى غايتها .

على المستوى الواقعى نحن أمام قصة يكتبها على شكل مذكرات أحد أبطالها ، وتصورٌ مجموعةً من الشباب يدرسون الفنون ويعيشون حياة شباب الجامعات فى كل الدنيا بكل ما تحمله من أحلام وطموح وتناقض . فيها الحب والجنس والغيرة والحقد والعذاب والصراع سواء على المستوى الاجتماعى أو السياسى . والمذكرات تتناول مرحلتين تاريخيتين فى حياة الأبطال : الأولى أيام التلمذة فى عام ١٩٦٨ ، والثانية بعد التخرج عام ١٩٧١ ، ويزداد تحديد المرحلتين بأن الأولى تدور أحداثها فيما بين مارس ويونيو ١٩٦٨ والمرحلة الثانية تدور أحداثها فيما بين أكتوبر وديسمبر ١٩٧١ . يروى المذكرات « صلاح كامل » أحد أهم الشخصيات التى صنعت أحداث الأنهار .

فى المرحلة الأولى ، مرحلة التلمذة ، نلتقى بمجموعة من الشباب يجمعهم الغضب على الدولة أو النظام الحاكم فى بلدهم . سعدون الصفار يلخص موقفه فى النظام كله بعبارة موجزة : « ثرثرة وخطب زعماء . هذه أمجادنا . ورئيس جمهوريتنا يخطب فى الجنود الذاهبين إلى الجبهة على طريقة الخلفاء الراشدين » (١) . وصلاح كامل يعبر عن رفضه بأن النظام لا يمثل

---

(١) الأنهار ٢٣

الشعب : « إنه لا يمثلنا ولم نأت به . عساكر تتصارع مع عساكر فيما بينها » [1] .

ويتوازى مع قصة حب صلاح لهدى ، قصة أخرى هى حب إسماعيل العمارى لسامية سعيد ، وإذا كانت القصة الأولى قد أسفرت عن فشل المحبين تارةً لتهور ورعونة الفتاة هدى ، بقبولها للخطيب الغنى عملاً بمبدأ عصفور فى اليد ، وتارة لعدم قناعة صلاح بصلاحية هدى زوجاً له « لست على استعداد للبقاء مع فتاة تعرفتُ عليها متحدياً مراهناً » [2] ، وتارة لرفض أهلها بعد أن شاع نبأ فسخ خطوبتها من الغنى محمود التامر لعلاقتها بصلاح كامل ، فالقصة الثانية قد انتهت بالخطوبة ثم الزواج .

ويسير مع نفس الخيط متوازياً معه ، مواجهة الشباب للدولة أو « النظام » بعد أن عَرَّت النكسة الحكم وأعطت الشباب أسباباً للرفض والغضب والثورة . وفى الصراع السياسى ينتهى الأمر بحصار الدبابات للجامعة أو لكلية المعلمين وإجهاض مظاهرات الطلاب . والواقع أن أقصى فعل وصل إليه أبطال القصة فى التعبير عن حِسِّهم القومى وتمردهم على السلطة المعزولة عن الشعب لعدم ملاءمتها للمتغيرات الحادثة هو اشتراكهم فى مظاهرة بمناسبة ٥ يونيو ، وهو إذا كان موقف احتجاج ، فإنه كذلك تنفيس عن مشاعر السخط لا يجنى المجتمع من ورائه خيراً ، فلا هو أفاد خططاً أو أفرز فكراً ولا وضع الجيل الجديد على الطريق الصحيح الذى يجب أن يتخذوه طريقاً لغد أفضل . ولعل أوضح من مزج بين الفشل السياسى والفشل العاطفى هو إسماعيل العمارى الثورى المهتم بالسياسة « أنا خطبت سامية ، وهدى خطبت لشخص آخر ، والاضطرابات أجهضت » [3] ، ولكن خليل الراضى برؤيته المشرقة للمستقبل

---

(١) السابق ٢٣

(٢) نفسه ٩٠

(٣) نفسه ١٣٧

يصحح موقف إسماعيل العمارى موضحاً الأبعاد الاجتماعية للقضية : « الكبوات متوقعة ويجب وضعها فى الاعتبار كأسوأ إحتمال فى أى عمل حتى السياسة . . لقد وجدت أن صرخة أبى ذر الغفارى ما زالت باقية وعالية . لقد وجدت الخلاص فى الحب الأكبر ، فى السياسة ، وأنتم تكذبون عندما تجعلون من المرأة قضيتكم الأولى والأخيرة » (١) ، بينما يرى صلاح كامل ألاّ تعارض بين المرأة والعمل ، ويمثل بهذا الجانب المعتدل بين التطرف على مستوى السياسة كما نراه فى خليل الراضى ، وعلى مستوى الجنس كما نراه عند سعدون الصفار ، « أضربنا وأحببنا ولم يتعارض عشقنا للنساء مع العمل » (٢) .

وتنتهى المرحلة الأولى بإجهاض الحب كما أجهضت الثورة ، ويعانى صلاح كامل من عذاب فقده مَن أحبَّ مما جعله يتمتم باعتراف صريح « إننى حتى حين كرهتك كنت لا أزال أحبك » (٣) ولكنه يحطم كل شئ فى ذروة غضبه « لم تعودى هدى بل أنت ضلال ومتاهة وعقوبة وحكاية رخيصة تروى على موائد السكارى . . يجب أن أركلك على قفاك وأعود إلى حضنى الذى هبطت منه فتعثرت فى الحفر والأوحال » (٤) . وفى هذه الحالة من التوتر يحاول صديقه الإذاعى اللامع عبد الحميد الفلوجى أن يُسَرِّىَ عنه فلا يجد شفاء من المرأة إلا بالمرأة على طريقة وداونى بالتى كانت هى الداء ، ويدعوه إلى رحلة الكوت فى دار بها ثلاث فتيات يشفينه من هدى ويجعلنها كبوة صغيرة فى حياته .

وكذلك يعتقل خليل الراضى بعد عودته إلى الكوت بأيام ، بينما يكتشف

---

(١) السابق ١٤٩

(٢) نفسه ١٥٠

(٣) نفسه ١٦١

(٤) نفسه ٢٥٦

حسين عاشور أنه مصاب بمرض صدرى [(١)] هكذا تنتهى أيام التلمذة بالإحباط على المستوى الشخصى والاجتماعى .

أما المرحلة الثانية وهى مرحلة ما بعد التخرج ، فالمفترض أننا سنتتبع فيها الشخصيات أو سنرى مدى ما آلوا إليه لنستلهم من تاريخهم عبرة ربما تنفعنا . بعد ثلاث سنوات تتحول صحبة الأمس إلى تفرق وضياع . صلاح كامل أصبح رسام إعلانات فى وزارة الإعلام ، بينما يعمل إسماعيل العمارى رساماً فى إحدى مجلات المقاومة ، وسعدون الصفار عمل فى السعودية وعاد بعد سنة هناك بالمال والبواسير من الجلوس الكثير والأكل الدسم . وخليل الراضى أطلق سراحه ويعمل مدرساً بالبصرة ورغم سجنه لا يُكِنُّ أى حقد ضد الثورة. وخالدة عمر مدرسة فى كِركوك ، وأما ياسمين فوزى فما زالت تحلم ببعثه إلى أوربا . وأما هدى عباس ، فأقامت علاقة مع حسين عاشور ، ثم انتهى ما بينهما من علاقة إلى ضياع تام بالنسبة لها « أصبحت هدى كرسى فى حديقة عامة كلما فرغ حَلَّ عِليه جالسٌ جديد » [(٢)] ، وحينما يحاول حسين عاشور أن يبرر سلوكها بسوء ظروفها واحتمال انصلاح حالها بعد أن تنال الوظيفة يقول صلاح كامل فى لهجة قاطعة حادة « لن ينقذها شئ إذا لم ترغب فى إنقاذ نفسها » [(٣)] أما أسوأ التناقضات بين أصدقاء الأمس فهى تلك التى جعلت اختلاف الرأى يفسد المودة ويحولُها إلى جفاء ؛ إسماعيل العمارى من موقعه الجديد بإحدى مجلات المقاومة ينكر صلاح كامل ويعطيه ظهره حينما التقيا فى أحد مقاهى الغرباء والمنفيين فى بيروت « الدولتشة فيتما » ويحاول عامر الموسوى أن يبرر لصلاح كامل سلوك إسماعيل العمارى ويلخص أزمته بأنه « لا يستطيع العودة إلى الوطن ولا يستطيع البقاء » [(٤)]

---

(١) السابق ٢٣٩ - ٢٤٠

(٢) نفسه ٢٠٦

(٣) نفسه ٢٣٢

(٤) نفسه ٨

ولكن هذا التبرير لا يقنع صلاح كامل ؛ فقد تحمل نزوات شبابه سياسة وحباً[1] ولهذا يصر على مطاردته حتى يُخرِج ما يخبئة فى صدره ، فيصر إسماعيل العمارى على موقفه وينكر صداقته « كنا نعرف بعضنا يوماً فى بغداد، أما اليوم فنحن فى وضع آخر » [2] وعندما يصر صلاح كامل على الحوار ويصحبه إلى مقهى « الهورس شو » يفاجأ بأن صديقه إسماعيل العمارى يرفضه لأنه يراه عميلاً للسلطة ، وعندما يدافع صلاح كامل بأنه لم يأخذ من الثورة أكثر مما يستحق ، يسخر إسماعيل العمارى من تسمية السلطة باسم « الثورة » ، ثم نكتشف أن سبب عدائه يرجع إلى أنهم اعتقلوه لأنه كان يعارضهم وأنه ما زال ينظر نفس النظرة إلى الدولة ويعتبر من يتعاون معها عميلاً . « أرجوك يا صلاح أن تنسانى . لا تتذكرنى أبداً . أنا اليوم فى وضع آخر فلا تحاول أن تجهضوا وضعى هذا أرجوكم » [3] ولكن صلاح كامل يتهمه بأنه ما زال ينظر إلى الأمور بتشنج كعادته ويدعوه أن يترك عقلية الطالب المتطرفة فى حبها وعدائها للمشاركة فى خدمة الوطن وبنائه . فيرد إسماعيل العمارى قاطعاً آخر خيط فى التفاهم بينهما « إنه وطنك أنت . لا وطنى أنا » [4] وإذا كان إسماعيل العمارى برفضه يمثل تيار المعارضة ، فإن خليل الراضى بعد أن أفرج عنه من السجن وعين معلماً فى البصرة أصبح ملتزماً ودخل فى العمل السياسى وأصبح اسمه فى القائمة الائتلافية لنقابة المعلمين [5] وعلى الرغم من أن صلاح كامل أصبح زوجاً وأباً وينتظر المولود الثانى ، فإن حياة الأسرة لم تجعله ينأى عن الفن فظل يعد نفسه لعمل فنى كبير هو رسم ثلاثين لوحة تمثل ملحمة جلجامش بل إنه جعل من عالم جلجامش

---

(١) السابق ٩

(٢) نفسه ١٨

(٣) نفسه ٢١

(٤) نفسه ٢٠

(٥) نفسه ٨٦

عالمه ، ومن مترجمى جلجامش مشاعل تضئ له خفايا تلك الشخصية المغامرة: طه باقر وعبد الحق فاضل وياكانوف الروسى ، يتعرف من خلالهم على أبطال الملحمة جلجامش ، أكيدو ، خمبابا ، والبغى شمخة وعشتار ، وينجز عمله ويقيم معرضه الكامل عن جلجامش فى ديسمبر ١٩٧١ . وبعد شهرين يموت إسماعيل العمارى تلك الموتة النكراء بعد اشتراكه فى حرب المائة ساعة فى العرقوب . ويشيع جثمانه فى احتفال مهيب يشترك فيه صلاح كامل وخليل الراضى الذى حضر من البصرة خصيصاً ليشارك بتشييع الجثمان إلى مثواه الأخير ، وعن موته يقول الفدائى الذى حمل نعشه « لم أعرف إنساناً أحب وطنه مثل إسماعيل العمارى . مات ولم ير طفله وتحدث عن مدينته «العمارة»(١) وفى محاولة لتعزية أرملته زميلة دراستهم سامية سعيد بأنها ارتضت الارتباط بثائر نذر حياته للحقيقة ، وأن استشهاده مفخرة لها ولابنه أجابت بمنطق الزوجة التى لا يعنيها من عالمها إلا زوجها وبيتها « ولكنه مات يا صلاح فما حاجتى إلى المفاخر ؟ » (٢) . وتنتهى الرواية بأن يعلن خليل الراضى أنه سيتزوج أرملة إسماعيل العمارى بطفليها كجزء من التزامه الأدبى نحو كفاح صديقه الراحل .

* * *

(٢)

بدأ الكاتب روايته التى هى على صورة يوميات يكتبها صلاح كامل من لحظة ما فى قمة الأزمة ، هى اللحظة التى قابل فيها إسماعيل العمارى بالدولتشة فيتما وأنكره صاحبه . فكان من الضرورى أن يعمق معرفتنا بالعلاقة بينهما ،وبينهما وبقية الشخصيات ،فارتد الفصل الثانى إلى أيام الدراسة وألقى

---

(١) السابق ٢٦٧

(٢) نفسه ٢٦٧

ضوءاً على أزمة الشباب السياسية ممثلة فى حواريات أبطاله . ثم عاد إلى عصره الحاضر فى عام ١٩٧١ ليلقى ضوءاً على بعض الشخصيات ذات الطموح وكيف انتهى . سعدون الصفار الذى انتهى طموحه إلى التدريس بعد أن كان يمنّى نفسه بريادة الفن وأنه سيطبع بصماته على العصر « عصركم هذا سيسمى عصر سعدون الصفار » [١] . وحسين عاشور وهدى عباس وإسماعيل العمارى وخالدة عمر وياسمين فوزى ، فتعرف أن خليل الراضى قد اطلق سراحه وسيأتى خبر سجنه فى فصول تالية . وخالدة اشتغلت معلمة وخليل الراضى بعد الإفراج عنه أصبح معلماً فى البصرة وياسمين تحلم بالبعثة. وهدى أصبحت مأساة تتحرك على الأرض . لهذا يأتى الفصل الرابع ليردّنا مرة أخرى إلى ماضى الشخصيات . . وهكذا تمضى الرواية ، وهذا التكنيك استفاد الكاتب فى تنفيذه بتكنيك المونتاج السينمائى الذى يعتمد على العرض والقطع والرجوع والقطع ليوفر عملية السرد التى تؤدى من ناحية إلى الإطالة ومن ناحية أخرى إلى الملل ، كما يكون له وظيفة أساسية فى نمو الأحداث والوعى لدى الشخصيات بذواتها وبالعالم المحيط بها . وأخشى أن أقول إن الإطالة كانت سمة بارزة فى العرض والمعالجة ، كما أن الكاتب لم يستفد من البناء الذى استخدمه ما يعجل بنمو الشخصيات والأحداث ، بل ظلت حتى النهاية تتقدم وتتأخر فى حركة ثابتة بندولية . وتتضمن الرواية الكثير من الرموز ، وأطرح جانباً ، بصفة مؤقتة ، الرمز الخاص الذى وظف فيه الكاتب ملحمة جلجامش بتضمين أجزاء منها فى مواضع معينة . وسبب ذلك أن الحديث عن تضمينات الرواية أجزاء من ملحمة جلجامش ، موضعه التحليل الخاص بالبحث عن المعادل الملحمى للرواية ، على افتراض أن الرواية فى إحدى رؤاها صياغة عصرية للملحمة القديمة .

الرموز التى ضمنها الكاتب هى . . الحديث الذى دار بين ياسمين فوزى

---

(١) السابق ٢٦

وصلاح كامل عن الفرق بين بعض الشخصيات الروائية فى الأدب العالمى . الإخوة كرامازوف لدوستويفسكى . يرى أن شخصية الأب البهيمة الداعرة [(١)] تجد امتداداً لها فى شخصية زوربا التى رسمها اليونانى كازنتزاكس . . ويشكل ما تقترب من شخصية الأب فى الثلاثية لنجيب محفوظ . السيد أحمد عبد الجواد كان كذلك همجياً داعراً ولكنه كان شخصية مزدوجة [(٢)] ويبرر صلاح كامل ذاك التشابه بأنه نتيجة التطور الحضارى الذى أوجد التشابه والتطور وفى نفس الوقت ، « فهمجية الأب كرامازوف إذا قورنت بزوربا تظهر واضحة تماماً والسبب أن هناك فرقاً زمنياً بين كتابة الروايتين أو عمراً حضارياً . ولو عاش الأب كرامازوف حتى عاصر زوربا لربما كانت له حكمته ولهذبت لهجته وبدائيته » [(٣)] ، وربما يكون لذكر هذه النماذج بالتحديد قصد من الروائى هو التذكير بأن جلجامش هو الصورة الأولى لهذه الشخصيات . الصورة شديدة البدائية ،كما أن سعدون الصفار هو النسخة المحلية المعاصرة لها ؛ فهو لا يتورع ، وقد خلت الشقة له بخروج أصدقائه ، أن يدور حول البيت ببيجامته باحثاً عن صيد ، وعندما يستدرج إحداهن إلى شقته يشى به أحد الحاقدين وتهاجمه الشرطة وتتحفظ عليه حتى يأتى من يكفله من الأصدقاء ، بينما جاء الفتاة فوراً من كفلها وأطلق سراحها . ولا يجد سعدون أى حرج فى الدفاع عن رغبته المحمومة للمرأة ، وفى نفس الوقت يتعهد أغرب تعهد لأصدقائه أن لا يقدم على مثل تلك الفعلة مرة أخرى بلغة ندرك فيها أنه أول من سينقضها قبل أن يجف لسانه من ذكر تعهده « أنا على استعداد لأن أوقع لكم تعهداً خطياً بأنني سأقطع عضوى إذا عرضتكم لمثل هذا الموقف » [(٤)] والكاتب

---

(١) السابق ٧١

(٢) نفسه ٧٢

(٣) نفسه ٧٢

(٤) نفسه ٦٣

يكشف ذلك التشابه بين سعدون الصفار وزوربا فى الموقف الذى يصرخ فيه متنشياً وهو عار إلا من ملابسه الداخلية صارخاً « أريد أن أحب أن أرقص أن أغنى » ويهدد بأنه سيدق أبواب الأقسام الداخلية ويصرخ فى فتياتها « لماذا لا تغامر واحدة منكن بحبى أيتها العاهرات لترى أى قلب أنا ؟ »[1] وإذا كان سعدون الصفار يمثل جانب الإندفاع الحيوى نحو المرأة بكل فطرية الإنسان، فاسماعيل العمارى يمثل نفس الجانب المندفع ، ولكن على مستوى الفعل ، لهذا كان لا بد أن يسقط ويحدث سقوطه ذلك الدوى العنيف الذى أحدثه قتله .

* * *

(٣)

نستطيع كذلك أن نفهم الرواية على أنها صياغة عصرية للملحمة القديمة . والمعروف أن جلجامش نموذج للبطولة والقوة والجمال ، وهو ملك أدروك القديمة ، وهى المدينة العراقية التى يطلق عليها الآن الورقاء . وقد جمع إلى جانب هذه الصفات صفة سيئة جعلت شعبه يضج بالشكوى ويناشد الآلهة أن تحميه منها ، تلك الصفة هى الطغيان . كان جلجامش طاغية مستبداً :

لم يترك جلجامش عذراء طليقة لأمها
ولا ابنة المقاتل ولا خطيبة البطل[2] .

وعندما استمعت الآلهة إلى توسلات شعبه عقدوا اجتماعاً وطلبوا من ربة الخلق « أورورو » العظيمة أن تخلق له غريماً يضارعه فى القوة واللب والعزم ليكونا فى صراع دائم يشغل جلجامش عن شعبه فيسود السلام آدروك ، وبالفعل خلقت « أورورو » أنكيدو الصنديد .

---

(١) السابق ١٤٥

(٢) ملحمة جلجامش ٥٧

وغسلت أورور يديها وأخذت قبضة من طين ورمتها فى البرية .

وفى البرية خلقت « أنكيدو » الصنديد ، نسل جوهر « ننورتا » [1] .

القوى يكسو جسمه الشعر الكثيف ، وشعر رأسه كشعر المرأة .

ونمت فروع شعر رأسه جدائل كشعر نصابا [2] .

لا يعرف الناس ولا البلاد ويلبس مثل سموقان [3] .

ومع الظباء يأكل العشب ويتدافع مع الوحوش عند موارد المياه [4] .

وحدث أن أحد الصيادين رأى أنكيدو عند مورد الماء فاضطرب قلبه وامتقع لونه وقص على أبيه ما رأى ، فنصحه أبوه أن يخبر عنه جلجامش ، وأوحى إليه أن يعطيه بَغِياً تخلع أمامه ثيابها وتكشف عن مفاتنها حتى توقعه في حبها. وبالفعل قامت البغى شمخة بالمهمة :

نفت عنها ثيابها .

وعلّمت الوحش الغر مَن المرأة

فانجذب إليها وتعلق بها

لبث أنكيدو يتصل بالبغى ستة أيام وسبع ليال

وبعد أن شبع من مفاتنها

وجّه وجهه إلى إلفه من حيوان الصحراء [5] .

---

(١) « ننورتا » إله الحرب والصيد .

(٢) « نصابا » إلهة الغلة والحبوب .

(٣) « سموقان » إله الماشية .

(٤) ملحمة جلجامش ص ٥٨

(٥) ملحمة جلجامش ٦٢

ولكنه فوجئ بنفور الحيوانات منه ، فحزن وانهار وخارت قواه وأحس أنه ليس قادراً على العدو كما كان من قبل ، ولكنه اكتسب صفات إنسانية لم يكن يملكها من قبل . صار فطناً واسع الحس والفهم ، واستمع إلى نصائح البغى إليه أن يذهب إلى أدروك ويعيش مع جلجامش فى البيت المقدس مسكن «آنو» و «عشتار». ولكن أنكيدو قال إنه سيتحدى جلجامش ، فأخبرته «شمخا» أن جلجامش أشد بأساً منه إذ يرعاه الإله «شمش» و «سيعلم جلجامش خبرك قبل رؤيتك» . وبالفعل رأى جلجامش حلماً رمزياً عن سقوط أحد كواكب السماء ، ولما حاول أن يرفعه عجز ، وفسرته أمه الإلهة «ننسون» بأنه صديق قوى سيحبه ويلازمه . وعندما يلتقى البطلان تحدث بينهما مصارعة عنيفة نتيجة تطلع أنكيدو إلى مضاجعة الإلهة «أشخارا» التى تهيأت للقاء جلجامش . وأشخارا إلهة من إلهات الحب وشكل من أشكال عشتار . وبعد صراع بين جلجامش وأنكيدو تحول المتصارعان إلى صديقين بعد أن اعترف أنكيدو بتفوق جلجامش . واشترك البطلان فى مغامرة بعيدة فى غابة الأرز لقتل الشرير «خمبابا» و «ليزيلا الشر من على الأرض» [1] .

وبعد طقوس كثيرة بدأ السفر ووصلا إلى الغابة وقتلا حارسها ونجحا فى اقتحام مدخل الغابة ثم تتبعا المسالك التى يسير فيها «خمبابا» . وعندما نام جلجامش رأى رؤيا قصها على أنكيدو ملخصها أنهما كانا يقفان فى هوة جبل ، ثم سقط الجبل فجأة وكانا كالذباب . ورأى حلماً ثانياً عند سقوط الجبل ، فقد صدم جلجامش ومسك بقدميه ، ثم انبثق نور وهاج على الأرض انتشله من تحت الجبل . ففسر أنكيدو الحلم بأنه بشرى انتصارهما على «خمبابا» . وأحس «خمبابا» بوجود الغرباء فغضب وهاج وثار ، فظلا يتضرعان للإله «شمش» أن يخلصهما من الهلاك ، فاستجاب لهما وأهاج رياحاً عاتية على خمبابا أصابته بالشلل وجعلته يستسلم لهما ويتضرع إليهما ألا يقتلاه وأنه

---

(١) السابق ٧٦

سيكون خادماً أميناً لهما . وبعد عودتهما منتصرين راحت هشتار تناجى جلجامش أن يكون زوجها مكافأةً لبطولته . لكنه رفض الاقتراب منها كما رفض كل ما منته به من جاه وعظمة وراح يشن عليها هجوماً ضاريا ويسخر مما فعلته بأزواجها : تموز ظل يبكى تعاسته . والراعى مسخته طيراً مكسور الجناحين يندب جناحيه . والزوج الثالث مسخ أسداً يطارده الناس . والرابع حصان يضربه الناس بالسياط . والخامس أصبح ذئباً يسلط الناس عليه كلابهم. والسادس أصبح فى مسخه عقاباً ، فماذا تريد عشتار أن تفعل معه ؟

أى خير سأناله لو أخذتك زوجة ؟

أنتِ : ما أنت إلا الموقد الذى تخمِد ناره فى البرد

أنتِ : كالباب الخلفى لا يحفظ من ريح ولا عاصفة

أنتِ : قصر يتحطم فى داخله الأبطال

أنتِ : فيل يمزق رحله

أنتِ : قبر يلوث من يحمله

أنتِ : قربة تلوث حاملها

أنتِ : حجر مرمر ينهار جداره

وأنتِ : نعل يقرص منتعله [1] .

. . . . . فإذا أحببتِنى فستجعلين مصيرى مثل هؤلاء [2] .

وكان من الطبيعى أن يتحول حب عشتار إلى غضب على جلجامش ورغبة فى الانتقام ، فتوسلت إلى أبيها « آنو » وهو كبير الآلهة ، أن يخلق لها ثوراً

---

(١) السابق ٩٠ ، ٩١ .

(٢) نفسه ٩٣

سماوياً لينتصر على جلجامش ، لكن آنو أخبرها أنها لو فعلت ذلك لحلت بأوروك سبع سنين عجاف عليها أن تستعد لها بتخزين الغلال وعلف الماشية . وأخبرته أنها تهيأت لهذا الأمر فسلمها مقود الثور السماوى فأنزلته إلى الأرض ونشر الفزع والرعب والقتل . إلا أن البطلين جلجامش وأنكيدو استطاعا أن يقتلاه مما أغضب عشتار وجعلها تتوعد جلجامش فقطع فخذ الثور السماوى وقذفه بوجهها وقال إنه لو أمسك بها لفعل بها ما فعله بالثور . وبعد احتفال الانتصار رأى أنكيدو فى منامه رؤيا أفزعته فقد اجتمع الآلهة للتشاور ولكنهم تخاصموا كذلك ، فقد كان المفترض أن يقتل جلجامش لأنه قتل الثور السماوى وقتل « خمبابا » فى غابة الأرز ، إلا أن الإله شمش أجابهم بأن ما حدث كان بأمر منه . وانتهى الأمر باتفاقهم على موت أنكيدو وترك جلجامش. وحزن جلجامش حزناً شديداً على صديقه ولخوفه من مصيره راح يبحث عن الخلود عند « أوتو نبشتم » . وبمساعدة « سين » « القمر » وصل جلجامش إلى جبل « عاشو » وهو الجبل الذى يحرث كل يوم شروق الشمس وغروبها ويحرس بابه الرجال العقارب المرعبين . وعندما رأى أحدهم جلجامش سأله عن سبب مجيئه فقص عليهم طلبته فأدخله الرجل العقرب من باب الجبل ، وبعد مسيرة إثنى عشرة ساعة مضاعفة فى الظلام عم النور فوجد الأشجار التى ثمارها العقيق وتتدلى منها الأعناب ويتابع سفره حتى يصل إلى ساحل البحر عند « سدورى » صاحبة الحانة فأوصدت بابها لما رأته وأحكمت إغلاقه بالمزلاج . وعندما سألها عما دعاها إلى إنكاره وهددها بكسر بابها والولوج سألته عما انتهى إليه من سوء الحال فشرح لها ما حدث لأنكيدو وأوضح طلبته فى السفر إلى جده « أوتو نبشتم » لينال الخلود ، فدلته على مكان « أورشنابى » نوتى أوتو نبشتم . وبعد لقاء مزعج صحبه «أور شنابى » إلى « أوتو نبشتم » الذى أفهمه أن الآلهة العظام « الأنوناكى » ومعهم « ما ميتم » صانعة الأقدار قسموا الحياة والموت ولكنهم لم يكشفوا عن موعد الموت ، فلم يعجب كلامه جلجامش بل إنه جرحه بكلام يحط من قدر أوتو نبشتم :

لقد تصورك لبى كاملاً كالبطل على أهبة القتال .

فإذا بى أجدك ضعيفاً مضطجعاً على ظهرك [1] .

فحكى أوتو نبشتم له قصة الطوفان وصنعه الفلك ونجاته ومن معه مما أهله للخلود عند فم الأنهار . وأخبره أن اجتماع الآلهة لتخليده أمر مستحيل . وبعد اختبار بسيط لم يثبت فيه جلجامش وهو قدرته على اليقظة التى لم يستطعها فنام ، وبإلحاح امرأة أوتو نبشتم دله الإله على نبات شوكى ينبت فى الماء يخلد من يحصل عليه . ولكنه أمر أورشنابى أن يعيده ولا يعود فهو مطرود إذ تجرأ على أمر ليس من حقه وهو حمل جلجامش دون إذن إلى الإله، وبالفعل وجد جلجامش النبات ، وأثناء استحمامه غافلته إحدى الحيات التى شمت رائحته فاختطفته ونزعت عنها جلدها فجددت شبابها وضاع جهد جلجامش هباء وأدرك أنه فانٍ ،فواصل مع أورشنابى رحلة العودة إلى أوروك.

هذه عجالة سريعة أشارت إلى أحداث ملحمة جلجامش ، فهل وظفها الكاتب فى روايته فى صورة عصرية ؟ وكيف ؟ فى خمسة مواضع من الرواية ضمَّن الكاتب أحداثاً من ملحمة جلجامش . التضمين الأول جاء فى « وصف جلجامش » وهو مأخوذ من الفصل الأول للملحمة ، العمود الثانى عن صورة جلجامش [2] . ويعلق صلاح كامل على هذا الجزء قائلاً : « لقد عرفته جيداً . . لا أريد أن أرسم قشرته كما كنا نفعل فى مواضيع الإنشاء التصويرى المسطحة . خِلْتُ جلجامش صديقى . . وأخذت من حياته مكانة أنكيدو .

والتضمين الثانى يختار فيه الجزء الخاص بالتآمر على أنكيدو وإيقاعه فى حبائل البغى « شمخة » وينتهى بهرب الحيوانات منه بعد مضاجعتها [3] .

---

(١) السابق ١٣٢ .

(٢) وهو مقتبس من الملحمة ص ٥٧ وفى الرواية ص ٥٥ .

(٣) وهو مقتبس من الملحمة ص ٦٢ وفى الرواية ص ١٣٢ .

والتضمين الثالث عن حلم جلجامش الذى بشره أنكيدو عندما فسره له بأنه سيهزم « خمبابا » فى غابة الأرز [١] .

والتضمين الرابع عن توسلات عشتار أن يتزوجها جلجامش [٢] .

والتضمين الخامس عن رفض جلجامش الزواج منها وإهانتها [٣] .

فإذا كان صلاح كامل هو المقابل الملحمى لأنكيدو ، والفتاة التى أحبها « هدى عباس » هى المعادل الملحمى لعشتار ، فيتعين علينا أن نبحث عن جلجامش فى هذه الرواية . والواقع أنه أمر صعب ؛ ففى الرواية عدة شخصيات تقترب من البطولة ، لكنهم ليسوا أبطالاً مثل جلجامش . خليل الراضى ثائر يتحدث عن ضرورة التغيير وبعد جهاد يصل إلى مرحلة الالتزام والانتماء ويتحول طموحه إلى التزام سياسى وتنتهى مرحلة الرفض بانتمائه إلى النظام . وإسماعيل العمارى بدأ حياته رافضاً مثل خليل الراضى ، ولكنه لم يجد المبررات التى تدعوه إلى الانتماء فظل رافضاً ، وتحول رفضه إلى أن أصبح منفياً ، واستطاع أن يجد فى العمل بالمقاومة مجالاً أقرب إلى مبادئه فانتمى إليهم . وهو بكل ما يحمله من حدَّة فى تعامله مع أصدقائه ، أقرب الشخصيات إلى البطولة الفذة ؛ فقد وصل إلى حد المقاطعة الشخصية معهم ، ومن ناحية أخرى راح يصب غضبه على العدو الإسرائيلى بعد أن ضاع متنفسه فى عدائه للسلطة داخل وطنه ، وانتهت حياته نهاية تليق بالبطل المأساوى فقد سقط سقوطاً عنيفاً فى معركة شرسة مع عدو بلا قلب ، وكانت جنازته مهيبة كجنازات العظماء .

فإذا عدنا إلى الملحمة ، نجد أن عشتار أحبت جلجامش وعرضت عليه الزواج ، ولم يكن ذلك مع أنكيدو . فإذا كان صلاح كامل - كما يعترف -

---

(١) وهو مقتبس من الملحمة ص ٨٦ / ٨٧ وفى الرواية ١٦٥

(٢) وهو مقتبس من الملحمة ص ٨٩ وفى الرواية ٢١٩

(٣) وهو مقتبس من الملحمة ص ٩٠ / ٩١ وفى الرواية ٢٤٤

هو أنكيدو ، فمعنى ذلك أن هناك خلطاً بين الشخصيتين فى الرواية . وهذا أمر غير مستغرب ، فقد كان كل من جلجامش وأنكيدو من الأبطال ، وكانا متشابهين فى القدرة لولا الصفات الخاصة التى منحتها الآلهة لجلجامش . وقد توزعت صفات جلجامش على العديد من الشخصيات لأن شخصاً واحداً لم يكن يستطيع أن يحمل كل صفات جلجامش . كانت أعمال البطولة من نصيب إسماعيل العمارى . والحكمة من نصيب صلاح كامل ، وتحمل المسئولية من نصيب خليل الراضى ، والقدرة الجنسية من نصيب سعدون الصفار ؛ فكل فرد منهم كان يحمل شيئاً من ملامح جلجامش ، وهذا يعنى أن أحداً منهم لم يستطع أن يكون جلجامش . وربما أدرك صلاح كامل هذه الحقيقة ففضل أن يكون أنكيدو ، كما ادعى ، لا جلجامش . والحقيقة أن صلاح كامل لم يكن معادلاً لأنكيدو ، ولم يكن من الممكن أن يكون قريباً منه، فأنكيدو هو القوة الجسدية ، وكان صلاح دائماً حكيماً عاقلاً ، ولم يكن أنكيدو عاقلاً .

يبقى شئ أخير . لقد خلق أنكيدو ليحقق التوازن فى القوة على الأرض ضد بطش جلجامش . وبعد أن تصادقا ، اتحدا ليقهرا الظلم أو الشر ممثلاً فى خمبابا ، وهنا يمكن أن يكون التشابه أقوى فى الهدف العام بين الرواية والملحمة ، فأبطال الرواية كذلك يواجهون الظلم ويحاولون مقاومته بإحداث تغيير ، ومنهم من قنع بما حدث من تغيير ، ومنهم من لم يقنعه التغيير فراح يقاوم بذرة الشر الأساسية حتى انتهى بالموت .

والحقيقة أنه لولا الأجزاء التى استخدمها الكاتب من ملحمة جلجامش فى بناء روايته لكان من الصعب الحديث عن وجود مقابل ملحمى فى الرواية . ويرجع هذا إلى أن هموم الشخصيات ومعاناتها مرتبطة بالواقع المعاصر سواء على مستوى العلاقات الإنسانية والشخصية أو على مستوى القضايا الاجتماعية والسياسية ، وأدت هذه الهموم والاهتمامات الواقعية إلى جعل الأجزاء المتضمنة من الملحمة أشبه ما تكون بديكور يجمل ، لا جزءٌ من التكوين الأساسى للعمل .

الفصل السادس
الموت والحياة

الأسطورة الطقوسية فى صياغة روائية حديثة

أما الزهرة الصخرية لمحمد الراوى فمثال جيد للأسطورة الطقوسية Ritual myth التى ترتبط بعمليات العبادة ، وكانت الصعوبة الفنية فى توظيف هذا الجذر الأسطورى فى الرواية هو موضوع الأسطورة ذاتها ، وهو استمرار الماضى فى الحاضر لا بتعبير مجازي ، بل بشكل حقيقى واقعى ملموس حى. وكان من الضرورى أن يقيم الراوى مجتمعه فى عزلة عن مؤثرات الزمن وعن التطور بحيث يتجمد الزمن فى لحظة تاريخية معينة يرفض بعدها أن يتحرك فضلاً عن أن يتطور . والمفترض المألوف أيضاً أن يكون هذا المجتمع التاريخى قائماً فى جزيرة نائية بعيدة عن المجتمع الإنسانى في تطوره وتجدده ؛ ولكن المؤلف أقام هذا المجتمع المعزول على قمة جبل يستحيل الوصول إليه أو الاتصال به . وأقام لنفسه حواجز دفاعية أساسها العزلة والتخفى ، فلا يرى الغريب منه إلا ما يريد للغريب عنه أن يراه ، بل يفرض على هذا الغريب الذى اختاره بعناية لمهمة محددة أحد خيارين : إما أن يقبل موقفه الخاص وفهمه للأشياء ، أو الموت ، والطريق إلى الموت ليس عزيزاً فى هذا المجتمع. أما لماذا اختار هذا المجتمع أن يعيش حاضره استمراراً أميناً لماضيه ؟ فذلك لأن الماضى حى قائم لم يقدر الزمن على محوه . وهو ماثل فى تلك المدينة القائمة فى الكهف .. المدينة المعرض .. التى يرقد فيها صحيحاً لم يمسسه سوء كل الأجداد منذ وجدت الحياة لأول مرة فى هذا المجتمع .. ملوكهم وأمراؤهم ، كهنتهم وحكامهم ، سادتهم وعبيدهم ، رجالهم ونساؤهم ، مرضاهم وأطفالهم ، جنودهم وحتى لصوصهم ، نائمون بكامل أجسادهم لم يمس الزمن طبقة من جلودهم ، أما الأحياء منهم فيؤدون أدوارهم حتى تقف

حياتهم فينتقلوا من مجتمع الأحياء فوق الجبل إلى مجتمع النائمين فى الكهف العميق فى الأجزاء التى لم تفتتح بعد من المعرض .

والأسطورة هنا تتخفى في واقع روائى ساذج في ظاهره يترجم بعفوية ومباشرة واقعاً اجتماعياً مريضاً عفنا يرفضه الكاتب ، وأيضاً كلمتا مريض وعفن لا تستخدمان استخداماً مجازياً ، بل استخداما صريحاً . فالمدينة التى عاش فيها بطل الزهرة الصخرية مدينة عجوز مزدحمة شديدة الزحام ، ولكنها كذلك موبوءة تضطر وزارة الصحة أن ترسل إليها عربات التبخير لتطهير ما أصابها من أمواض وأوبئة ورش أبنائها كذلك . وفى ظل هذا الواقع المريض يجد بطل الرواية المبرر للتغيير ولو بالمغامرة فيضع أولى خطواته فى الطريق إلى المجتمع البديل فوق قمة الجبل فى مدينة الزهرة الصخرية ، ولكن ما المبرر لهذا المجتمع التاريخى فى استدعاء الغريب إلى حياته ؟ مع أن استدعاء الغريب يحمل ضمناً دعوة ما إلى التغيير والخروج من لحظة التجمد التاريخية أولى مراحل تاريخ البشرية التى يطلق عليها فيكون « عصر الآلهة »[1] على سبيل المجاز . فالآلهة الذين يحكمون ويحتكم إليهم أبناء الزهرة الصخرية هم الأجداد . وطبيعة العلاقات فى هذا المجتمع تقوم على لغة شديدة الخصوصية والتعقيد لأنها تجمع بين الصوت والدلالة الصخرية الحركية ولغة الصمت والإشارات المرسومة التى يطلع عليها فى لحظة شديدة التوقد والحيوية وهى لحظة اندماجه وتوحده فى مجتمع الجبل فى الزهرة الصخرية مع فتاته « جاه » ويصير مشهد الجنس أهم الطقوس التى يؤديها فى سبيل اندماجه وتوحده .

---

(١) فريال جبورى غزول : المنهج الأسطورى مقارناً (فصول أبريل سنة ١٩٨١ ص ١٧ - ٢٠٢) .

(١)

« كاتب القصة المعاصر مشرِّع من طراز جديد .. بمعنى أنه يعطينا « وجوداً » للإنسان بما يتلاءم وماضيه الذى شهد عمليات انتشاره على سطح الأرض . ولا خطر إذا اقترب من الأنثروبولوجست الذى يدرس هذا المخلوق الفذ Homo Sapiens أى الكائن الإنسانى الأول الذى أوجد الإنسان من حيث هو مبتكر أو مبدع لقصصه وآدابه وسحره ومعتقداته وأسلحته ومخترعاته . وكان له مشكلات ثقافية لا تزال تتشعب فى مشكلات العصر الحضارية »[1] وهذا ما فعله محمد الراوى فى روايته التى جاءت بعد محاولات فى الاتجاه نفسه ، على مستويات مختلفة بدأت فى عبر الليل نحو النهار ، والجد الأكبر منصور ، وانتهت فى « الزهرة الصخرية » التى حاول فيها أن يقترب من الأنثروبولوجست فى دراسته للكائن الأول . والرواية الأسطورة تقوم على محاولة اكتشاف البذرة الأولى النقية القوية للحياة ، وهى موجودة ولكن فى غير المكان الذى يتصوره الإنسان لوجودها .. موجودة فى ذلك المجتمع الذى يعيش فى عزلة عن سائر سكان الأرض منفرداً بموتاه الأحياء الذين يمتد وجودهم من أعالى الجبال إلى منحدرات ومنعطفات المغارة العجيبة التى يصطف فيها الأجداد فى نومهم المطمئن داخل هذه المغارة النظيفة التى تحفظ للجسد وجوده وتحميه من الموت والتآكل والتحلل والفناء .

وكان من الضرورى أن يكون هذا العالم البدائى بعيداً عن عالم الأحياء ليكون وجوده مبرراً ، واكتشافه هدفاً ، فاختار الراوى أن يجعل هذا العالم فى أعلى قمة جبل معزول عن العالم لا يعرف شيئاً عن العالم إلا ما يود أن يعرفه ، ولا يعرف العالم عنه شيئاً إلا ما يسمح له أهل هذا المجتمع بأن يعرفه عنهم . وكان من الضرورى أن يكون هناك رابط يربط هذا العالم البدائى المنعزل عن العالم المتحضر ، وهو رابط يحذر الإفضاء بأكثر مما يحقق له

---

(١) الأساطير ٢٧٢

هدفه المطلوب وهو الرجل الكبير « عم عسران » أو الشيخ عسران الذى يظهر فجأة من قلب الجبل ويخرج إلى هدفه بين الناس ثم يعود إلى موقعه وقد تسلح بعقلية حذرة مراقبة . يركب السيارة - على الرغم من قدمها - ويترك السيارة ، ويستعمل ركوبته الحيوانية « الحمار » ثم يترك الحمار ويستخدم الرافعة أو المصعد البدائى المصنوع من الحبال « ليصل إلى مجتمعه المنعزل الخاص » .

إذن أوجد الراوى لأسطورته الروائية مبررها المقنع فى الزمان والمكان ، فالزمان بالنسبة لمجتمع الزهرة الصخرية لا معنى له إلا امتداد اللحظة الأولى التى وجد فيها هذا المجتمع لأول مرة وصنعت له آباؤه قانونهم الخاص ، أما المكان فهو تلك البقعة البعيدة المنعزلة خارج مؤثرات الحياة والعصر والمجتمع . بل إن اختيار الجبل الشديد العلوّ الصعب التسلق إيماء إلى عظمة سكانه الذين فعلوا ما يعجز عنه غيرهم من بنى البشر . وللخروج من مجتمع الجبل إلى المجتمع العام كانت أداة الاتصال هى الشيخ عسران مرة والأستاذ « إسماعيل » مرة أخرى .

* * *

(٢)

والمجتمع الجبلى ليس مجتمعاً متخلفاً ، بل يمكن القول إنه مجتمع له فلسفته الخاصة ، كما يمكن وصفه بأنه يمثل حضارة بدائية .. لكنها حضارة على أى حال يتشارك فيها الإنسان والحيوان ، ولكلٌ دوره ، وكل منهما ألف الآخر ؛ الإنسان يسعى لشئونه ، والحيوانات تسعى لرزقها ، ولا يخلو سعيها من فائدة « تقوم الخراف والماعز فى حياتنا بوظيفة عمال النظافة عندكم ، فهى تلتهم فى تجوالها النفايات والورق وبقايا البيوت والبهائم وقطع الأخشاب والقماش وعلب الكرتون والصفيح وكل شئ ملقى على الأرض فتوفر جهدنا

فى التنظيف » [١] . هذا هو المدخل المدهش المغاير للمجتمع العام ، وهو مفتاح لا بأس به لفهم فلسفته الخاصة . وشبيه بدور الماعز عند سفح الجبل للأستاذ إسماعيل لتتعرف عليه . تلصصت بهدوء وظلت تنظر إليه وهو نائم ، فلما استيقظ خرجت واختفت ، أما سبب مجيئها وكيف أحست به وهو لم يخرج من خيمته فهو « ستعاود القرود زيارتك حتى تألف رائحتك ثم تتركك » [٢] . وحينما يقتنى سكان الجبل بعض أنواع الطيور للاستفادة من بيضها فى الطعام تكون طيوراً جارحة بالنسبة للمجتمع العام ، أما فى مجتمع الجبل فهى طيور أليفة [٣] . وبأسلوبه الخاص فى التكيف مع معطيات الوجود المتاحة أمكن لهذا المجتمع أن يستمر وأن يسعى للتطور والارتقاء ، ولكن على طريقته الخاصة ، ولذلك استدعى الأستاذ ليعلِّم الأبناء . وكان الأستاذ هو « إسماعيل » . قال له الشيخ عثمان صاحب المدرسة وناظرها وساكنها إن أهل الزهرة الصخرية لهم عاداتهم وتقاليدهم وأفكارهم الخاصة ، ولكنهم يحترمون ويقدسون من يقوم بتعليم أبنائهم ويرعاهم رغم أنه ليس تعليماً كاملاً ، وقال له إن الأطفال سيحضرون ، وإذا غاب أحدهم لا يعاتبه ولا يسأل عنه . وقال إن الأطفال فى الزهرة الصخرية فى بداية حياتهم يعتمدون على الإشارات فى التفاهم وتعلمهم الكلام وينطقون الأسماء غير كاملة إلا أنهم لا يعتبرون أن السبب فى ذلك أنهم معاقون . وقال عثمان إن مهمة المدرس أن يرتب لهم الحروف وطريقة نطقها مع التدريب ، فقد يخرج جيل منهم يستطيع أن يتغلب على هذه الظاهرة الاجتماعية عندهم ويتحرروا من تأثير الكبار عليهم . فمهمة الأستاذ إسماعيل - كما رسمها له المدير الأستاذ عثمان - أن يفعل ما يطلب منه، ولا يعرض خدماته أو مقترحاته على أحد. وكان عليه أن ينتظر

---

(١) محمد الراوى ، الزهرة الصخرية ٢٦

(٢) الزهرة الصخرية ٧٦

(٣) الزهرة الصخرية ١١١

حضور تلاميذه الصغار وأن يتكيفوا معه ويتكيف معهم ، والأهم أن يجد الطريقة لقتل الملل الناشئ عن عزلته الاجتماعية والنفسية عن مجتمع الزهرة الصخرية ، فلم يكن أمامه إلا أن يجتر ذكريات مجتمعه القديم الذى يعيش فى ذاكرته عوضاً عن مجتمع الأشباح والقرود الليلية . وفى إحدى المرات سمع صوتاً ونجح فى اقتفاء مصدره حتى فوجئ بعجوز قابع فى تجويف صخرى أو حفرة ومهمته تحريك الرافعة بيديه صعوداً وهبوطاً . وحينما رأى إسماعيل رحب به مسلماً عليه ثم سكت ، ولما حاول إسماعيل أن يقترب منه أمره بالذهاب . ويعد أيام ومحاولات أصبحا صديقين . بل إن العجوز دعاه إلى تدخين النرجيلة التى صنعها بيديه . رجل غريب غامض فى مكان أشد غرابة وغموضاً ، وهو مثل للإنسان الفطرى فى مراحله الأولى : « . . حفرة واسعة أو تجويف صخرى يخفى ما فيه . من فوق التجويف رأيته . . كومة ملابس مهلهلة تخفى بقايا إنسان عتيق ، لحية طويلة تخفى الوجه ، عينان صقريتان فى قاع محجرين عميقين ككهفين ، ذراعان معروقتان ينتهيان بكفين كبيرين إلى حد كبير ، تشبههما قدمان مفلطحتان مشققتان مليئتان بالأصابع » [1] . وهذا هو أول إنسان من سكان الجبل يلتقى به ويسعى إليه ليؤنس وحدته . وأول ملمح من هذا الإنسان أنه متوحد مع المكان وكل ما يمكن أن يلاحظ عليه أنه كومة من الملابس فى التجويف الصخرى . وهى ملابس عتيقة مهلهلة ، وثانى ملمح لهذا الإنسان أن لحيته الطويلة تخفى الوجه ، وهذا طبيعى فى مجتمع لم يتعرف على أدوات الحضارة البسيطة ويعيش فى مستوى بدائى ، تقريباً فى مستوى العصر الحجرى ، فكل أدوات حياتهم اليومية مصنوعة من الحجر المنحوت ، والأوانى والأطباق من الخشب المحفور [2] . ولذلك اكتسب الإنسان قدرات وقوى خاصة تمثلت فى العينين الصقريتين فى قاع محجرين

---

(١) الزهرة الصخرية ٦٩

(٢) المصدر السابق ١٠٩

عميقين ككهفين ، فهما ليستا عينين قويتين بل هما نافذتان كعيون الصقور ، وعمق المحجرين دليل على تغضن وجهه واختفاء ضعف الشيخوخة ، فبرغم نحافته صلب كالحجر عميق كالكهف . ومن الضرورى أن تكون يداه أهم أداتين يستعملها فى أمور حياته لعدم وجود الأدوات والأجهزة المساعدة ، ولذلك كانت يداه معروقتان كناية عن الحيوية ، وكفاه مفلطحتان مشققتان من الجهد المبذول بواسطتهما . ولكن الأمر الغريب هو أصابعه فى قوله « مليئتان بالأصابع » ، فكم إصبعاً لهذا الإنسان ! أهما خمسة لكل كف أم أكثر ؟ . إن كلمة « مليئتان » تعنى تميز الكفين بأصابعهما ضخامة وقوة بحيث بدا الكف كغابة من الأصابع .

كان هذا العجوز هو أول صدمة بالمكان ومن فيه من سكان ، كما كان العجوز نفسه همزة الوصل بين إسماعيل ومجتمع الزهرة الصخرية ممثلاً فى المرأة « قمرة » .

* * *

(٣)

إلى أى المجتمعين انحاز إسماعيل ؟ إلى المجتمع المتحضر الذى جاء منه ، أو إلى المجتمع البدائى الذى آل إليه . مع أن إسماعيل لم يتكلم عن أى المجتمعين أفضل ، كانت صورة المجتمع الحضرى الذى جاء منه سيئة ، فلم يذكر منه إلا الزحام والأوبئة والأمراض وعربات الصحة التى تمر بالشارع لتبخر المبانى والبشر بالمطهرات . والحافز الوحيد الذى ما زال يذكره بمجتمعه الحضرى الذى جاء منه هو المرأة التى كانت تونس وحدته فتظهر فى أحلامه .. امرأة النافذة المفتوحة ، جارته القديمة ، فكان لا بد أن تظهر المرأة البديلة التى تعوضه عن امرأة المدينة ، وكانت هذه المرأة هى « قمرة » أو جاه حفيدة ذلك العجوز القابع فى التجويف الصخرى .. وكان اللقاء بها ضرورة فرضتها أزمته التى تعرض لها بعد تدخين النرجيلة مع العجوز فى حفرته ،

وعجزه عن الحركة بعد إصابته بالدوار . كانت النرجيلة أولى الخطوات للتكيف مع المجتمع الجديد القديم ، وكانت هزيمته إعلان أنه لن يتكيف مع هذا المجتمع إلا بمساعدة من هذا المجتمع ، وإذا كان المجتمع بحاجة إلى إسماعيل المعلم الذى يخصب المجتمع بعلمه ، فإسماعيل بدوره بحاجة إلى التوحد مع هذا المجتمع ليستمر ، ولم يكن هناك طريق غير المرأة . وكانت « قمرة » المنعطف الذى انحاز إسماعيل من أجله وبسببه إلى مجتمع الجبل ودل على ذلك أنه لم يفكر فى امرأة النافذة منذ عرف « قمرة » . سهرت عليه حتى شفى من غيبوبته وأفاق على صورتها ، ونلاحظ أن صورتها جمعت القوة إلى الرشاقة فكان لها جمالها الخاص الحى لا الجمال المدمر : « قامة معتدلة متوازنة ، شعر أسود غزير ، رداء بلا أكمام لا لون له يكشف عن رقبة طويلة وصدر نافر ، وحزام « أبو العبايا » الذى يضيق عند الخصر ثم ينزل على ثوبها القصير نسبياً . ذراعان سمراوان ممتلئان من أعلى ، دقيقتان ناحية الأطراف ، تبدو ركبتاها وتختفيان عند حافة الرداء الذى توقف عند هذا الحد. ساقان قويتان ، يدفع الهواء رداءها فيلتصق بها مجسداً خصرها النحيل وبطنها المستوى واتساق فخذيها » [1] . بهذا اكتملت أسباب بقائه فى الجبل . ومنذ رأى المرأة لم تغب عن عينيه ولم تحرَّم عليه . أصبح يراها وهى تخدم العجوز . . ويسمع العجوز يناديها نداءه الخاص « جاه » فتأتى خفيفة رشيقة ثم تختفى ، حتى كانت اللحظة المنتظرة حينما دعاه العجوز إلى طعام تصنعه (جاه) ، وكان هذا الطعام هو الخطوة الثانية للتكيف ، والاقتراب من « قمرة » لأنه كان أول الطقوس الاجتماعية للتعرف إلى قمرة عن قرب ، وكان التحول سريعاً ، هربت الطيور التى تقتنيها قمرة فى حظيرتها إلى الخارج ، وكان من الممكن أن تطير وتضيع ثروة قمرة ، ولكنها تروض طيورها وتنجح فى السيطرة عليها - كما تسيطر على مشاعرها - وفى هذه اللحظة أذن له العجوز

---

(١) الزهرة الصخرية ٩٨

أن يذهب إلى قمرة ويساعدها فى إدخال الطيور إلى العش ورآها : « رأيتها تعدو وراء الطيور وتلوح لها بذراعيها متجهة بها نحو باب العش . أصدرت من فمها أصواتاً كالقرقرة . كانت تستجيب لها الطيور فتسارع إلى الالتفاف حولها ، بينما تتحرك فى خفة نحو باب العش المفتوح حتى دخلوا جميعاً . أسرعتُ أنا بغلق الباب فاستحسنت فعلتى » (١) . وهكذا تشارك الإثنان . . إسماعيل وقمرة . . فى كبح جماح الطيور التى حاولت التمرد . وأيضاً نجحت « قمرة » فى كبح جماح إسماعيل بكلمة قاطعة : « لا تلمسنى يا إسماعيل » واختلجت شفتها السفلى فى ارتعاشات سريعة وطرحته أرضاً ، لا لأنها ترفضه ولكن لأنه لم يعد رجلها المناسب ، فهو لم يستكمل طقوس التوحد مع المكان ، وإن كان خطا الخطوة الأولى لذلك ، قالت فيما يشبه الأمر « عد للعجوز وأكمل طعامك » ، وقالت له فى تلميح لطيف : « لا ترفض طعامى الذى أقدمه لك لأول مرة » (٢) .

انعكس وجود قمرة فى حياة إسماعيل حماسة للعمل وتعليم تلاميذه الصغار وتثبيتاً لأقدامه فى المكان ، وكلما تقدم أبناء قريتها فى التحصيل زاد رضاها عن إسماعيل ، وكلما عبرت له عن رضاها اشتعلت حماسته وازداد اقتراباً من تلاميذه الصغار أومستقبل هذه القرية وازدادوا اقتراباً منه ، وهكذا كان كل منهما إسماعيل وقمرة عوناً لصاحبه وشحذاً لهمته حتى أعلنت له عن رضاها عن أن يكون رجلها ، فلم يبق أمامه إلا الطقس الأخير . وقد مهدت له بدعوة صريحة للالتقاء بها عند الرجل العجوز وبإشارة ناعمة من يدها : « اقتربت منى ، وضعت يدها على صدرى ، فتدفق دمى فى عروقى مستيقظاً » (٣) وقالت : سأذهب وعندما تنتهى ، تعال هناك ، الرجل العجوز

(١) المصدر نفسه ١١٠

(٢) السابق ١١١

(٣) الزهرة الصخرية ١١٧

فى انتظارك . ولكن مهمة الرجل العجوز معهما كانت قد انتهت فى الحقيقة بعد أن أدرك كل منهما أهمية الآخر له وحاجته إليه ، لذلك عندما وصل إلى مكان الرجل العجوز وجده ميتاً .

* * *

(٤)

ليس الموت فى مجتمع الزهرة الصخرية نهاية مفجعة ، بل نوم هادئ ساكن طويل ، فالموتى ينامون فى أمان مع الأحياء ، ولا فرق بين الموتى والأحياء عندهم ؛ فهم يزورونهم فى كهفهم ويجدونهم كما تركوهم كأنهم نائمون . بل إن الموتى لهم وضعهم الاجتماعى ومنزلتهم كما لو كانوا أحياء وأكثر من ذلك ، فالنظام الاجتماعى لم يعرفه إسماعيل إلا فى المقبرة التى احتوت الأجداد . ولأمر ما كان لا بد أن يدخل إسماعيل الكهف ويشاهد الموتى ويبدو وهو فى صحبة « قمرة » كأنه يتجول فى معرض وهى دليله . كان الكهف هو الطقس الأخير من طقوس التوحد مع المكان والتوافق مع قمرة ، ولذلك قالت له إنه إن لم ير ما بداخل الكهف فسوف يعود إليه مراراً، وسار معها مأخوذاً بما يرى وما يسمع ، ودخل الكهف . قالت إننا الآن تحت الجبل وفى طريقنا إلى جوف الأرض . وقالت بعد قليل : « سأرى « عندما تتعود عيناى على ذلك الضوء النابع من الأعماق » . وقالت : « إن الزهرة الصخرية ستبدو صغيرة لا شأن لها فى الحاضر أمام هذا التاريخ الذى عمره قرون » ، وكلما نزل معها الدرجات الصخرية تشبث بكفها وأحس دفئه وبضاضته ، وفى هذا الصمت المطبق تلاصق الجسدان أمام الأكفان المرصوصة كأنها تدافع عن الحياة بهذا الالتصاق الجسدى أمام النيام الموتى من ذوى المكانة المقدسة وأصحاب التيجان من الملوك والأمراء وأصحاب المقامات الكبيرة وأصحاب الجاه والثروات والنساء والأطفال والثوار والجنود .. إلى المعدمين وضحايا الأوبئة واللصوص .

كانت قمرة تمسك بيده وتعرضه على أجدادها واحداً واحداً ، وأحياناً تكشف الغطاء عن رؤوس بعض الموتى الذين لا أثر للموت على وجوههم ، كأنها تطلب الإذن منهم لانتماء هذا الغريب إليهم بالزواج . وبعد أن نجح مسعاها وخرجا إلى الحياة سالمين استسلمت له حينما قبض على كتفيها بقوة . استسلمت لأنه اكتسب بزيارة أجدادها مناعة ضد رفضها فأصبح واحداً من سكان الزهرة الصخرية ، وكان عليه أن يحصل عليها بالطريقة التى تريدها هى إن استطاع فرفسته بساقيها وضربته بذراعيها فألقاها على الأرض وقبض عليها فنضحت عرقاً وجذب رداءها فتمزق وانكشف جسدها الصخرى فرأى للوشم تحت شفتيها امتداداً « شمساً مستديرة مشرقة وسط البطن ، وسرتها تبدو فى قلب الكوكب المضئ ، ورسوم منحوتة فى براعة على جدار صخرة رمادية ملساء ، قبابها ناعمة ممتلئة وافرة الحياة ، دفعته بعظمة حوضها محاولة إيقاعه فأمسكها ، وفى هذا المشهد العنيف استدارت فاكتمل الوشم المنقوش على جسمها وحول ردفيها فى شكل زهرتين يلتقيان ويصعدان على ظهرها الأملس الجميل فى شكل طائرين يمارسان الحب وأجنحتهما مفرودة . فلما اكتمل له المشهد نفرت منه وركضت عارية نحو خيمته وهو وراءها تتساقط ملابسه ، ثم تجاوزت خيمته وأسرعت نحو قريتها وهو يعدو خلفها .

* * *

الفصل السابع
دلالة الرمز فى إبراهيم الكاتب

(١)

« إبراهيم الكاتب » عمل من أعمال الريادة فى الرواية ، كتبها المازنى ونشر بعض فصولها فيما بين عامى ١٩٢٥ م و ١٩٢٦ م بروزاليوسف قبل أن ينشرها كاملة فى كتاب عام ١٩٣١ م . لذا نرى فيها مزايا الريادة وبعض عيوبها . فيها من مزايا الريادة فطرة الفن ، التى تكسبه طابع الصدق من غير تكلف أو تصنع فى مسائل الصنعة الفنية ، وفيها سعة ثقافة كاتبها ، تتجلى فى عبارات يلقيها على ألسنة شخصياته ، فترفع بعضها فوق حدود قدراتهم ، وتدهشك أن تَرِدَ مثل هذه العبارات على ألسنة تلك الشخصيات . وفيها من عيوب الريادة عدم تصور المازنى لحدود دور المؤلف فى العملية الروائية ، فيتدخل بصفته « الرواية » تدخلاً مباشراً دائماً خشناً أحياناً إلى حد إلغاء الإيهام بالفن .

يقول فى مقدمة الفصل الرابع : « قبل أن نتقدم خطوة أخرى فى هذا التاريخ أو هذه الفترة من حياة صاحبنا إبراهيم ، نكر راجعين بالقارئ بضعة أسابيع لنجلو ما عساه يكون شكلاً مما أسلفنا قصّه فى الفصل السابق » ، ويقول : « والقارئ لا بد أن يعلم أن الرجل إذا وقعت من نفسه امرأة ، فهو يحضرها إلى ذهنه فى صورة هى أحب إليه مما عداها ؛ لأن هذه الصورة تكون أعلق بذاكرته وتكون هى المظهر الذى تبدو فيه لخياله حين يتمثلها . . ».

ويقول : « وننصف ليلى ، فنقول إنها طردت هذا الخاطر وهى تمضى إلى غرفتها بالرسائل ، وآلت ألا تقرأ منها إلا بقدر ما تتطلب الضرورة » . فالمتكلم هنا ليس رواية الأحداث ولكنه المازنى نفسه . ولا أريد أن أعيد إلى الأذهان تلك المعارك التى خاضها الروائى الأمريكى « هنرى جيمس » والناقد « بزانت » حول دور الراوى فى العمل الأدبى ، فقد استقرت الرواية فى مصر والبلاد العربية ، وتجاوزت هذه المراحل وأصبحت فناً رفيعاً بمقاييس الفن

العالمية ، ولكن أحببت أن أوضح أن ثقافة المازنى وغزارة قراءاته واطلاعه على أعمال أدباء عصره ، كان من الممكن أن يقفز بفنه من دور الرائد إلى مجدد فى الرواية ، وهو ما فعله « لويس عوض » فى روايته « العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح » التى كتبت بعد رواية المازنى ببضع سنين .

« إبراهيم الكاتب » أثر فنى مهم ، بشرط أن نعيد النظر فى الرواية وننزع عن أنفسنا خدعة التصور الأول المباشر لمعطيات الحدث والشخصيات ، ونحاول أن ننزل درجة فى العمق ونرى دلالة هذه الشخصيات ، فإن فعلنا ضربنا صفحاً عما وقف عنده النقد القديم للرواية ، ذلك النقد الذى وقف عند حدود القيمة الظاهرية للحدث الروائى ، ولم ير فيها إلا محاولة مفككة فى طريق الرواية . لا ، ليست « إبراهيم الكاتب » محاولة ابتدائية عن طريق الرواية العربية ، ولا يجب أن ينظر إليها كمحاولة لإسقاط عُقد مؤلفها ومتاعبه النفسية على شخصيات روايته ، بل هى عمل رائد متميز بشرط أن ندخل عالم « إبراهيم الكاتب » - ولا أقول عالم « المازنى » - من المدخل الذى أراد له أن ندخل منه مختارين ، فلم يلح علينا فى الدعوة ، إن شئنا دخلنا ، وإن شئنا درنا حول هرمه معجبين أو ناقدين .

* * *

(٢)

رموز ودلالات

أما الدخول إلى عالم « إبراهيم الكاتب » فله باب واحد هو معرفة دلالات الأشياء ، التى ألقى بها فى تظاهر بالإهمال ولعله اللامبالاة . والرواية مبنية على مجموعة من الرموز الضاغطة على مؤلفها من طفولته ، وقد عبر عنها ببعض التصورات الفنية . حمل رموز طفولته ومحنتها معه حتى كبر وأفرغها فى هذا العمل . فإذا تجولنا فى مخزن ذكرياته وقفنا عند البيت الذى وُلد فيه ، والحارة التى كان يمشى فيها . وقد يكون لهذا التجوال أثره فى صاحبنا بعد أن

يكون قد كبر وصار إلى ما صار إليه من وعى ورجولة . يصف المازنى بيت طفولته وصفاً أقرب إلى الخيال منه إلى الواقع ، فيه مبالغة الفنان وحدة شعوره ، فيقول : « ويظهر أن هذا البيت كان لرجل دائم الوجل ، يتوقع العدوان ويحذره ، فقد كانت بوابته الكبيرة كبوابة المتولى ، وكان له رتاج غليظ . أما المدخل فطريق ملتوٍ وفيه مخابئ ومكامن ، والمرء لا يستطيع أن يبصر كفه من شدة الظلمة . وكنا نضع مصباحاً ، ولكنه لم يكن يضيئ » .

نلاحظ فى هذه الفقرة الإشارة إلى : « الطريق الملتوى ، والمكامن والمخابئ والظلمة الشديدة على الرغم من وجود مصباح » .

وفى « إبراهيم الكاتب » يحكى الراوى ، عند محاولته الخروج من غرفة نومه ، بعد أن أيقظه خوار البقرة وأزعجه ، وكان يريد أن يدركها ويثأر منها ، فيقول : « غير أن الاهتداء إلى باب السلم المؤدى إلى الحديقة استغرق من الوقت وكلفه من المتاعب ما لم يكن يخطر ببال » . وسبب متاعبه أن الغرف كانت أبوابها موحدة والمكان مظلم ، وعلق على ذلك بقوله : « وقف برهة يفكر فى مخرج من هذا التيه فبدا له أن الإشكال يحل بأن يلتمس الحائط ويسير على محاذاته » .

فالعناصر المؤثرة الضاغطة ذكرياته فى بيت طفولته وهى الطريق الملتوى ، والمكامن والمخابئ ، والظلمة الشديدة . وهذا فى تصورى ليس تصويراً للمكان ، وإنما لإحساسه بالمكان أو أثر المكان فيه . وقد ظل أثر هذا البيت ضاغطاً على مشاعره حتى عبر عنه فى روايته الأولى « إبراهيم الكاتب » حينما حاول أن يخرج من غرفته إلى حيث تقف البقرة المزعجة ليثأر منها ، فوقع فى حالة ضياع ، عبر عنها بأنها كلفته من المتاعب ما لم يكن يخطر له ببال ، مما أدى به إلى التفكير فى مخرج من هذا التيه . تيه !! مع أنه يقف بباب غرفته أو قريباً منه فى بيت أقاربه !!

وبدا له المخرَج أن يلتمس الحائط ويسير على محاذاته . والوقوف بجوار

الحائط دلالة على الاستسلام . هذا الوصف لا يمكن أن يفهم على أنه تصوير مادي للأشياء كما هي ، ولكنه تصوير لأشياء تعتمل فى نفسه وتحيره ، وينعكس أثرها فى أكثر رؤاه بساطة ، ألا وهى حركته فى المكان المحدود «صالة منزل أقاربه » ، وهذا أمر جميل أن يحدث للرواية فى بواكير ظهورها فى أدبنا ، ويعنى أن الرواية أخذت من فكر كاتبها وجهده الشئ الكثير ، الذى يتعين علينا أن نبحث عنه فى ثنايا أحاديثه الساخرة ، وعرضه السلس لثلاث قصص عاشها بطله مع ثلاث نساء ، يبدو فيها - ظاهرياً - عيوب وضعف ، وربما تفكك . أقصد أننا يجب أن نحاول تفسير الدلالات التى ألقى بها فى سياق الحدث الروائى دون أن يعيرها أهمية أو تركيزاً ، وهو نوع من الخداع الفنى يبعد به عن مظنة التصنع .

* * *

(٣)
المعطيات وعناصر التأثير

أمامنا فى « إبراهيم الكاتب » المعطيات الآتية :

١- بيت طفولته وبيت أقاربه الريفى .

٢- الحارة التى عاش فيها طفولته ، والريف المحيط ببيت أقاربه .

٣- الجنيّة التى صادفته فى طفولته ، والزنجية التى تخدم فى بيت أقاربه .

٤- الخفير الذى يفترض أنه يحرس الحارة ، ولا يحرس شيئاً فى الحقيقة .

٥- مجموعة من العناصر المساعدة أو اللوازم التى تكشف عن أحوال البطل من الداخل وهى :

أ- البقرة ذات الخوار .

ب- القوارير التى اصطدم بها فى طريقه إلى الحديقة .

ج- الدلو التى اصطدم بها فحملها معه وهو متجه لضرب البقرة .

وهذا بالإضافة إلى مجموعة من الشخصيات المؤثرة فيه مثل « نجية » قريبته وهى بمثابة الكاهنة ، وتابعتها « سميحة » الشقيقة الكبرى لشوشو ، وطرفا القصة ليلى بسموّ مشاعرها ، وشوشو بصدقها الفطرى . وأخيراً « مارى » التى تتناقض مع ليلى فى طبيعتها ، فهى امرأة تعيش حيوانية الإنسان ، وليست قادرة بحكم طبيعتها على الارتقاء بذاتها وكبح رغباتها .

فى بيت طفولته غموض أثار خوفه قديماً فقال عنه : « وذات يوم خرجت مع الخارجين فى رمضان ثم تركتهم ، فلما عدت كان الليل قد انتصف ، ولمحت رجلاً أو خفيراً مقبلاً وفى يمناه نبوت فسألنى : أنت مين ؟ فقلت : أنا . قال الخفير : طيب روح ولا تبجاش تتلكع فى السكك بالليل . وأدار عنى وجهه » .

ويعلق المازنى على نصيحة الخفير قائلاً : « كأنما كان كل بغيتى أن يجود علىّ بنصيحة » .

الغامض فى الحارة القديمة يحرسها خفير عاجز عن فهم وظيفته وطبيعة دوره ، ولا ندرى مع كاتبنا ماذا يحرس ، « الأشياء أم البشر » ؟ . وهو ما دعا الطفل إلى التعليق بقوله : « كأنما كان كل بغيتى أن يجود علىّ بنصيحته » فحاجته كانت أكثر من المساعدة بالنصيحة إلى الفعل ، ولكن الحارس لا يفهم واجبه . وحاول الفتى أن يتصرف ليخرج من الظلام إلى البيت ، فقرأ الفاتحة وآية الكرسى ، وإذا بذراعين بضتين تلتفان حوله ، فلما رفع عينيه أبصر بريقاً كالذهب لامرأة ضخمة . كانت المرأة « جنِّية » حاول أن يدفعها فإذا ذراعه تمتد فى الهواء فيقع على وجهه ، وينهض بأنف وارم وعظام مرضوضة . ويعلق على هذا بقوله : « فهى حارة لعينة كما ترى » .

فالخفير صادفه وهو حائر ضائع ، وكان من الطبيعى أن يساعده للوصول إلى بيته ، بعد أن محا الظلام معالم الطريق ، وأشعره بالخوف من المجهول

لكن الخفير كان عاجزاً عن أداء دوره . ولما حاول الصبىّ أن يتصرف ويفعل شيئاً يخرجه من مأزقه مستعيناً بقراءة بعض السور القرآنية لتثبيت جنانه ، كان الخوف الذى يسيطر عليه قد قهره فتمثلت له « الجنيّة » بشكلها المخيف ، وسدت فى وجهه الطريق . انتهى أمره بأن وقع على الأرض ؛ لأنه كان يدفع « اللاشئ » فالجنيّة لا وجود لها وإنما هى تهيّؤات تجسدت أمامه ، وتحولت إلى ألغاز بعد أن أسدل الظلام ستائر غموضه . وهنا تتبدى دلالة الخفير والجنية ، فالخفير الحارس يحرس التقاليد ، لكنه لا يعرف كيف يدافع عنها ؛ لأنه يفهم الحراسة فهماً ظاهرياً ، يتمثل فى حمل النبوت ، « وهو أداة مادية عتيقة » ، وكثرة التجوال فى المنطقة ، مجرد تجول يدل على وجوده . لكنه يعجز عن المعرفة التى تؤدى إلى نجاح عمله حارساً . لذا لا يلتفت إلى الطفل الخائف فى ظلام الحارة إلا ليؤكد وجوده هو . أما المساعدة فليست فى استطاعته . ولأنه عجز عن الحراسة ظهر الخطر « الجنيّة » ، ووقف الطفل أمامها عاجزاً .

* * *

(٤)

الطريق الملتوى ، الظلمة ، المخابئ
إسقاطات لذكريات طفولة المازنى

وكان من الطبيعى أن تظهر « الجنية » للطفل لا للخفير ، فالطفل هو الذى تحدى التقاليد وضرب بها عرض الحائط ، وخرج من منزله إلى ما بعد منتصف الليل ، أو إلى الوقت الذى لا يسمح فيه باليقظة . كان يجب أن يكون فى فراشة نائماً فى حضن أمه ، لكنه كان مشاغباً ، فكان لا بد أن تؤذيه « الجنيّة » التى هى – التقاليد – هذه الإصابة المادية التى تذكره بفعلته ما بقى أثر الإصابة . وسنجد نظائر هذه الصور فى بيت أقارب « إبراهيم الكاتب » الريفى عند شخصيات مثل « أحمد الميت » « ونجية» الزنجية . والشابة المتعطشة للزواج « سميحة » .

فإذا كان المازنى مشغولاً بتبديد ظلام الجهل بنور المعرفة ، فبطل قصته مشغول كذلك بالكشف ، والكشف فى أبسط معانيه إزالة غموض ، وتبديد إيهام مجهول بتعرفه عليه . وما يسعى إبراهيم الكاتب ليعرفه أبسط من كل الأشياء ، وأعقد منها فى آن واحد . يقول الراوى عنه : « وكان دأبه أن يدور بعينيه فى نفسه ليطلع على كل ما فيها ، وأن يجيلها فيما هو خارج عنها ليحيط بكل ما وراءها ، ولكنه قلما رأى شيئاً خارجها إلا من خلالها » .

أليس هذا هو معنى الكشف . الطريق إلى المعرفة أن يعرف الإنسان نفسه ، ويعرف العالم الخارجى من خلال نفسه ، وهنا يأتى تفسير « الطريق الملتوى ذى المخابئ والمخابئ والمكامن » فى وصف بيت طفولة المازنى . إنه البحث عن الأصل بالاكتشاف ومعرفة أكثر الأشياء غموضاً فى نفسه ، أو الظلمة الشديدة على الرغم من وجود مصباح .

فالإضاءة المطلوبة ليست خارجية ، ولكنها يجب أن تكون داخل النفس ، وهو ما عبر عنه بقوله : « ولكنه قلما رأى شيئاً خارجاً إلا من خلالها » .

ولأنه يريد أن يعرف ، كان لا بد أن يصطدم بالتقاليد فى أبشع أشكالها تخلفاً وقبحاً فكانت تلك الزنجية التى فاجأته متلصصة : « أين كنت يا سيدى ؟ » ، إنه لم يرتح لهيئتها ولم يرتح لسؤالها وانفجر أمامها غاضباً محتجاً .

ونلاحظ حدوث أمر استفز « إبراهيم الكاتب » ، وحرك كوامن نفسه ، وهو أمر جميل فى ظاهره ، لكنه مخيف ، لأنه يسلبه سيادته على نفسه ، ذلك هو الحب ، فقد وقع فى حب « شوشو » . ونلاحظ كذلك أن صوت البقرة وما أدى إليه من تداعيات جاء مباشرة بعد أن تمكنت « شوشو » من قلبه ، وإن أنكر وكابر دفاعاً عن حريته . وقد عبر « إبراهيم الكاتب » عن خشيته من الوقوع فى حب « شوشو » على مستويين : المستوى الواقعى ومستوى الحلم . فى حديثه عن الفتاة شوشو وصفها بأنها كانت : « لآخر عهده بها قبل عام

طفلة » . وهى محاولة للتهوين من أثرها فيه فهى فى عينيه طفلة . لكن التحول الذى وصلت إليه فرض شخصيتها الجديدة عليه فهى .. « عينها نار ، ولحظها حب ، وصوتها تغريد ، رقيقة كأنها النسيم ، جليلة كأنها ملكة ، ذائبة حيناً ، متدللة متجبرة أحياناً ، ساخرة طوراً ، وطوراً ساذجة غريرة . جميلة فى كل حال » .

هو لم يقل إن عينيها جميلتان ، أو شكلها كذا ، بل إنهما « نار » - أى تخلبه لا بحرقتها ، بل بالحب - فقال : « ولحظها حب » ، وهو رؤيته الخاصة للتوهج فى عينيها ، وأسره فاجتمعت النار والحب لتترجم إحساسه الخاص .

وفى عينيها تجتمع القوة والضعف ، والصلابة واللين ، فهى رقيقة كالنسيم ، ذائبة حيناً متدللة أحياناً جليلة كملكة . هذا ما يراه فى الفتاة « شوشو » الناضجة المكتملة الأنوثة التى ذهبت صورتها الجديدة بصورة الطفلة التى تحصّن وراءها ، فلجأ إلى طريق آخر ليحمى نفسه من تأثيرها .. ويقاوم اندفاع مشاعره نحوها ، فحاول استصغار النساء جميعاً لتدخل بنوعها « الأنثى » فيما عجز عن مقاومته فيها بشخصها فقال :

« إن المرأة عاجزة عن الإحساس بالآلام العامة ، عمياء لا تستطيع أن تراها » .

ثم يقرن المرأة بالدنيا فيقول :

« هذه هى الدنيا ، نصف عمياء ، نصف مستوحشة ، تصرخ شرقاً وغرباً وقد أجنها الألم والخطيئة أيضاً » .

فعجزُ المرأة عنده جزءٌ من العجز العام عند الإدراك ، هو الدنيا أو هى الدنيا ، ترى نصف الحقيقة ، لأنها نصف عمياء أو نصف مبصرة . تحمل الشر والخير ، الخطيئة والألم ، وتصرخ باحثة عن خلاص .

وفشلت محاولة استصغار شوشو ، سواء باستعادة صورتها طفلة أمام

صورتها شابَّةً ، أو بالاستهانة بنوعها وتحقيره . وكان الحلم الترجمة لضعفه وخوفه ، وهو المستوى الثانى للتعبير عن عجزه عن مقاومتها :

« ركب جواداً بلا لجام ، جمح به فى طريق وعرٍ ينحدر على أحد جانبيه نهر جائش ، وتعترضه فى بعض المواضع قنوات مختلفة ضيقاً وسعة . عليها ألواح من الخشب . وقف الجواد الخبيث فجأة فوق واحدة منها ، وأهوى برأسه وقادمتَيْهِ إلى الماء ليشرب ! » .

فإذا كان الجواد الجامح هو الغريزة الفطرية باندفاعها . والطريق الوعر هو الحدود التى تفرضها قنوات التقاليد والأعراف ، والنهر الجائش هو تيار الحياة الذى كان من الطبيعى أن يرفد القنوات ، لكنها بدلاً من أن تنهل من النهر تعترضه وتقف ضد اندفاعه رغم اختلافها ضيقاً وسعة ، فهى مواقف الناس فى المجتمع من دين وعرف ، أو إنها موانع طبقية تعترض اندفاع الفطرة بتلقائيتها . ولا يسلم منها الإنسان إلا إذا سار على الجسور التى شرعها المجتمع . والغريب أن الجواد الخبيث وقف فوق واحدة منها وأهوى برأسه وقادميته إلى الماء ليشرب . وتركنا إبراهيم نفكر فى مصيره . . هل سقط من فوق الجواد أو تماسك حتى انتهى جواده من الشرب ؟ إن كلمته « أهوى » لا تسمح للظنون بغير افتراض وحيد هو أنه سقط . وهذا ما حدث ، أو هو حاله ، اندفاع قوى نحو حب « شوشو » التى هى الفطرة ، أو الصورة البدائية التى يحن الإنسان إليها ، وتوقف مفاجئ يؤدى إلى خلل توازنه واختلاله .

فى تصويره لخوار البقرة المزعج يذكر عنصرين من عناصر الطبيعة هما « السماء » وكانت صافية ، و « القمر » كان مضيئاً . وصفاء السماء مع القمر المضئ دلالة على صفاء النفس العاشقة وشفافيتها ، فإذا اجتمع معها خوار البقرة كان النداء الجنسى واضحاً . وعندما أطل « إبراهيم » من النافذة رأى البقرة إلى جانب الباب ، وقد : « مطت عنقها ورفعت عينها إلى السماء » . فهو ليس مجرد نداء بل « دعاء » رفعت عينيها إلى السماء » .

ولشوشو دور فى الأمر ، فقد ارتفع خوار البقرة بعد أن استقر حبها فى قلبه ، وحاول أن يحمى نفسه من تأثيرها مرة بالسخرية من النساء بشكل عام ، ومرة بالاستهانة بها ، لأنها كانت إلى عهد قريب طفلة . ومن المؤكد أنه فشل فى حماية نفسه من اندفاعها ، فقد تصاعد الخوار ، وهو إحساس داخلى بالرغبة إلى حد أنه ذهب ليخرسه فضاع فى التيه .

« كنت أريد أن أخرس هذه البقرة التى أزعجتنى كما لم تزعجنى سيارات القاهرة وأبواقها وترامها وصيحات البائعين فيها » .

وهذا أمر طبيعى ـ أن يزعجه خوار البقرة أكثر من أى ضجيج آخر - فلم يكن الضجيج صوتاً خارجياً بل كان نابعاً من داخل نفسه وهو ما عبر عنه - الخوار - ودلت عليه مجموعة من المفارقات التى صادفته فى الليل . ففى الخطوات التى تلت قلقه ، وبحثه عن باب الخروج إلى الحديقة ليسكت البقرة ، فوجئ بظلمة المكان ، واصطدم بدلو ، وتعثر بما حسبه غابة من القوارير حتى لم يجد مفراً من أن ينأى عن الحائط مرغماً :

« وسار بضع خطوات فإذا به يلتقى بقوارير توهمها غير الأولى ، وقال لنفسه : لعل أرض المكان قد فرشت بالقوارير ! ثم صادف بعد ذلك برميلاً وتعجب وتساءل : هل قررت شوشو أن تقلب الصالة حانة خمار ؟

ثم قال : « أترك الصالة وأرمى بنفسى فى جوف الصالة ، وأدفع أول باب أبلغه » . ويعلق : « ألم يقل بشار : وفاز بالطيّبات الفاتك اللهِجُ ؟ » . وانتهت محاولاته بأنه بدلاً من أن يصل إلى الحديقة وصل إلى سلم خلفى يفضى إلى فناء الحريم ، فيعلق قائلاً : « وبذلك ، صار الجناح الذى ينزل فيه بينه وبين البقرة » .

ففى سعيه ليصل إلى البقرة ويسكنها وصل إلى فناء الحريم . ثم يربط بينه وبين البقرة بتلك العبارة الساخرة عن الجناح الذى ينزل فيه ، وفى طريقه لإسكات البقرة تعثر بالقوارير وبرميل . فماذا تكون القوارير إلا فكرة المرأة

المطلقة . أما البرميل فهو التقاليد العتيقة أو « المعتقة » التى أثارت فى نفسه السخرية فكان قوله :

« هل قررت « شوشو » أن تقلب الصالة إلى حانة خمار ؟ » تعبيراً عن هذا الإحساس . لكن ما تثيره العبارة الساخرة شئ آخر غير السخرية ، هو أنه يذكر « شوشو » وهى ليست سيدة البيت المسؤولة عن إدارته . المسؤول عن البيت هو « نجية » سيدته ، أما « شوشو » ، و « سميحة » فهما أختاها اللتان تعيشان فى رعايتها ورعاية زوجها . كان المنطقى أن يوجه نقده لنجية ، ولكن الذى سيطر على مشاعره وأثار عواطفه شخصية واحدة جاء اسمها عفواً وفى غير موضعه « هل قررت شوشو .. إلخ » .

* * *

(٥)

رقابة خارجية

وبعد تعثره يختار البعد عن الحائط ويرمى بنفسه فى جوف الصالة ويدفع أول باب يبلغه ، فهو يريد أن يخوض التجربة ولذلك اختار عبارة : « أرمى بنفسى فى جوف الصالة » . مع أن الصالة فى أى منزل لا تحتمل مثل هذه المغامرة التى ينوى أن يلقى بها بنفسه فيها . وأما تعليقه على الموقف بالاستشهاد ببيت « بشار » فتأكيد لمشاعره الداخلية « وفاز باللذات الفاتكُ اللهجُ » أو وفاز بالطيبات ، فقد أراد أن يخرس النداء المتصاعد فى قلبه ، فعجز ، فقرر أن يخوض التجربة ، أو يرخى العنان لنفسه ، ويتمرد على سيادة عقله ، ولكن الأمر لم يكن بيده وحدها ، فهناك رقابة أخرى خارجية يتعين عليه أن يواجهها إذا شاء تحقيق ذاته ، هى الرقابة الحارسة للتقاليد ، وتتمثل فى :

١- الكلاب التى استدعتها « شوشو » لتكون بقربها فى البهو أثناء جلوسها مع إبراهيم . ثم تتركه معها وحيداً مستأذنة لبعض شؤونها هى كلاب حراسة

تألف صاحبتها وتنفر من الغريب ، ولكنها لا تقترب منه ما دام ملتزماً حدود اللياقة ، فإذا بدا منه ما يريب تنبَّهَتْ حواسّها وزامت مهددة . وبقى إبراهيم جامداً فى مكانه ، حتى كثر لذع البعوض فى وجهه ويديه وهو يحاول أن يتجلد ، حتى نفد صبره ، فسخط وقال : « أبعدوا عنى هذه الكلاب وإلا قمت وتركتها تمزقنى » ، فتظهر « شوشو » من نافذة مطلة على البهو مستغرقة فى الضحك . فهل من واجبات الضيافة أن يضع المضيف ضيفه بين لذع البعوض وتحفز الكلاب فى زنزانة تسمى البهو ، وتتركه متشاغلة عنه حتى يفقد صبره وتتهدده الكلاب . . أم للقصة وجه آخر ؟

أن شوشو تركته وانصرفت لبعض شأنها فأمر غريب ، وأما أنه مشغول بها إلى حد نفاد صبره وتهديده بالثورة على حراسه ، وهو ما يعنى الانتحار فأمر معقول ، وقد دل على شغفه تلك اللذعات فى وجهه ويديه ورجليه مما أفقده السيطرة على نفسه فهدد بالانتحار ، وهنا تتبدى طبيعة الأنثى العابثة بظهورها من النافذة مستغرقة فى الضحك ، وكأنها كانت على ثقة أنه لن يصمد أمام إغرائها طويلاً .

٢- وكما وضعت أمامه الكلاب لتتأكد أنه لن يسيطر على نفسه أمام إغرائها حملت جاريتها الزنجية « فاطمة » على التجسس عليه وهو نائم لترى إن كان نائماً حقاً أو أقلقه حبه كما أقلقها . وفى مغامرة نسائية ليلية تصل السيدة وتابعتها إلى حيث ينام إبراهيم الذى كان يقظاً يدخن بكثرة ، معترفاً أن حبه لشوشو تحول « من حب أخوى إلى جنسى ، فهل له أن يأمل أن يفوز بها ؟ » ويكاد فى قلقه أن يضرب الخادمة ظناً منه أنها لص ، لولا أن استنقذتها شوشو من غضبته ، فيفهم كل منهما ما يعانيه الآخر من قلق .

٣- نجية الأخت الكبرى لكل من سميحة وشوشو تستنكر كل جديد وتعدّه بدعة وتؤمن بوجود العفاريت ، وتخيف بذكرها أهل البيت إلا إبراهيم الذى قال : « إن أساطير العفاريت لا تزعجه » ، فذكرت له المارد الذى يظهر

لأحمد الميت ، وأفزع الحمار الذى كان يركبه ، فلم يهتز ، وبدا الأمر غريباً ، وإبراهيم يستهين بسطوة نجية ومعتقدها الذى سيطرت به على الأسرة . وكان لا بد أن يثبت أحدهما خطأ الآخر . كانت الذراع اليمنى لنجية أختها الوسطى سميحة ، فهى أكبر سناً من شوشو ، وأحوج منها إلى استخدام قدرتها الخفية عند أختها لامتلاك رجل ، فلما أحست نجية بميل إبراهيم إلى شوشو حاولت أن تحول تيار إعجابه إلى سميحة ، وتوسلت لتحقيق رغبتها بالسحرة والمشعوذين ، كما استعانت بالحيلة والدهاء ، ولأن إبراهيم ذكى فهم اللعبة وأفسدها وطلب نجية « الكاهنة » يغيظها فشلها ، وأدرك إبراهيم إدراكاً مبهماً أن شوشو لن تكون له . وبدأ النداء من داخله يمهد لفشل هذه العلاقة ، وبهذا تكون نجية قد انتصرت نصف انتصار بمنع إبراهيم من شوشو ، وإن هزمها إبراهيم برفض الزواج من سميحة ، بما تحمله وترمز إليه من تخلف عقلى بمسايرة حماقة أختها الكبرى وتبعيتها لها .

٤- كانت هناك عناصر فى شخصية إبراهيم تمنعه من الانجراف مع تيار عواطفه إلى حد فَقْده السيطرة على ذاته ، بأن كان يقاوم هذا التيار فى داخله ، وإن لذَّ له فى بعض الأحيان أن يستمتع بأوقات السعادة مع شوشو ، فهو دائم التفكير فى نفسه وفى الآخرين ، أو هو كما وصف نفسه ينظر إلى الخارج من داخل ذاته . وهذا نوع من الرجال يميزه عمق النظرة التى تحول دون استمتاعه بلذائذ الحياة وطيباتها ؟ لأنه ينشد الكمال فى الإنسان ، وهو أمر مستحيل . ومع أنه مرّ فى حياته بثلاث نساء لم يجد فى واحدة منهن من تصلح رفيقة لحياته ، فخرج من كل تجربة ينوء بجراحه ويلعقها .

كانت « مارى » المعرضة مَثَلاً للمرأة الدنيوية البسيطة التفكير والطموح وإثارة الخيال ، أو ما عبر عنه قائلاً : « إنها استراحة خالية مجعولة للنزهة . ولكن تعبت ومللت أن أحمل حقيبتى الملأى بمؤونتى . سئمت أكل الأطعمة المحفوظة واللحوم الباردة » . كان يرى أنه أرفع من أن يضيع ما بقى من عمر معها فتركها . أما شوشو فكانت الفطرة والجمال والبراءة ، لذا اندفع إليها

بكل حنينه إلى النقاء والطهارة ، لكنه استكثرها على نفسه أو استكثر أن يُلقى بها فى أتونه الملتهب وقال عنها :

« إن دهرها لم يرعها ولم يشبع أنفاسها إلا استواء ولم تعرف جفونها ألم الدمع الذى يأبى أن ينحدر . فليس جميلاً منك أن تثقل صدحاتك بالدمع لعين لم تذق البكاء ، وأن تحملها عبء عمرك وهى الغريرة الرقيقة التى تشكو الأنداء ، وأن تزعج ألحان حسنها بكلام تغصه بالضوضاء ، بل ليس من العدل أن تحيط جمالها بأنقاض حياتك ، إنك زلزال يا صاحبى فاحذر ». إنها - إذا ما نظر إليها بأحمالها التى ينوء بها - طفله يريد ألا يضيع براءتها مع تعبه ومشقة حياته التى عبر عنها بأنها أنقاض حياة تارة وزلزال تارة أخرى. وكانت ليلى الصورة الأخيرة المناسبة شكلاً وعقلاً وعاطفة ، لكن شيئاً فى داخله كان يتحفز ليفصل بينه وبين الاندماج المحتمل ، فينصهر فى التجربة ، ويتألم ولا يمتزج بعناصرها . كان يتعذب لأنه عاجز عن التوحد مع الآخرين لأنه كان مسخراً لما خلق له أن يكون نوراً يضئ لا وقوداً يحترق ، وهذا ما وصف إبراهيم الكاتب به نفسه قائلاً إنه « يدور بعينيه فى داخل نفسه ليطلع على كل ما فيها ، ويجيلها فيما هو خارج عنها ليحيط بكل ما وراءها، ولكنه قلما رأى شيئاً خارجها إلا من خلالها » .

* * *

ثبت المصادر والمراجع

ثبت المصادر والمراجع

أولاً - المراجع :

١- د . إبراهيم عبد الرحمن ، التفسير الأسطورى للشعر الجاهلى ، فصول ٢٣ إبريل ١٩٨١ ص ١٢٧ .

٢- د. أحمد شمس الدين الحجاجى ، الأسطورة فى الأدب العربى ، كتاب الهلال عدد ٣٩٢ أغسطس ١٩٨٣ .

٣- د. أحمد كمال زكى ، الأساطير - دراسة حضارية مقارنة ، دار العودة بيروت ط ٢ ١٩٧٩ .

- التفسير الأسطورى للشعر القديم (فصول ٢٣ إبريل ١٩٨١ ص١١٥).

٤- إدمون ولسون ، قلعة أكسيل ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد .

٥- باتريك ملاهى ، عقدة أوديب فى الأسطورة وعلم النفس ، المكتبة التجارية بيروت .

٦- برنيس سلوت . ت. جبرا إبراهيم جبرا ، الأسطورة والرمز ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت .

٧- جبرا إبراهيم جبرا ، الحرية والطوفان ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر .

٨- د. حسين نجيب المصرى ، الأسطورة بين العرب والفرس والترك ، الأنجلو المصرية ١٩٩١

٩- سيجموند فرويد ، تفسير الأحلام ، دار المعارف بمصر ١٩٨١

١٠- طه باقر ، ملحمة جلجامش ، وزارة الثقافة والإعلام . بغداد ١٩٧٥

١١- د. طه محمود طه ، موسوعة جيمس جويس ، جامعة الكويت .

- يوليسيس جزءان ، المركز العربى للبحث والنشر - القاهرة ١٩٨٢ .

١٢- فردريك فون ديرلاين ، ترجمة د. نبيلة إبراهيم ، الحكاية الخرافية ، مكتبة نهضة مصر ، الفجالة القاهرة ١٩٦٥ .

١٣- فلاديمير بروب ، ترجمة أبو بكر أحمد با قادر ، أحمد عبد الرحيم نصر ، مورفولوجيا الحكاية الخرافية ، النادى الأدبى الثقافى بجدة ١٩٨٩ .

١٤- ك . ك . راتفين ، الأسطورة ، عويدات بيروت ١٩٨١ .

١٥- وليم فان أوكونور ، النقد الأدبى الحديث ، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر القاهرة ١٩٦٠ .

* * *

ثانياً - المصادر الأدبية الإبداعية :

١- إبراهيم عبد القادر المازنى ، إبراهيم الكاتب ، كتاب اليوم د . ت .

٢- إدوار الخراط ، حجارة بوبيللو ، دار شرقيات ١٩٩٣ .

٣- صبرى موسى ، فساد الأمكنة ، الكتاب الذهبى .

٤- عبد الرحمن مجيد الربيعى ، الأنهار ، دار العودة بيروت .

٥- فؤاد قنديل ، الناب الأزرق ، الهيئة العامة لقصور الثقافة .

- شفيقة وسرها الباتع ، الهيئة العامة لقصور الثقافة .

٦- محمد الراوى ، الزهرة الصخرية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٠

- عبد الليل نحو النهار ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٧٥

* * *

ثالثاً - الدوريات :

١- مجلة ألف ، مجلة البلاغة المقارنة ، الجامعة الأمريكية بالقاهرة .

٢- عالم الفكر ، مركز الإنماء العربى للعلوم الإنسانية بيروت .

٣- فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة .

٤- الفكر العربى ، مجلة الإنماء العربى للعلوم الإنسانية بيروت .

٥- الفكر العربى المعاصر ، مركز الإنماء القومى بيروت .

* * *

الفهرست

الفهرس

* * *

كتب صدرت للمؤلف

أولاً - قصص وروايات :

١ - حكاية الطين الأخضر ، مجموعة قصص قصيرة ، ١٩٦٩ القاهرة .

٢ - بيت صغير فى المدينة ، رواية ، ١٩٨١ القاهرة

٣ - العودة إلى الحب ، رواية ، ١٩٨٢ القاهرة ، مكتبة مصر

ثانياً - دراسات أدبية :

١ - الرواية الآن ، مكتبة الآداب ، ١٩٩٠ .

٢ - طريق التجدد (تحت الطبع) .

٣ - المازنى (تحت الطبع) .

كتابات نشرت فى طبعات محدودة :

١ - السيف والكلمات ، مسرحية ، ١٩٧٢ .

٢ - قطار الشرق السريع ، أدب رحلات ١٩٧٧ .

رقم الإيداع : ٩٤/٤٤٧٧
الترقيم الدولى : 9 - 122- 241 - 977 I.S.B.N


مكتبة الآداب
٤٢ ميدان الأوبرا ـ القاهرة
ت: ٣٩٠٠٨٦٨ ـ ٣٩١٩٣٧٧